Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова»

На правах рукописи

Патронникова Юлия Сергеевна

РОМАН Ф.КОЛОННЫ «ГИПНЕРОТОМАХИЯ ПОЛИФИЛА» (1499) В КОНТЕКСТЕ РЕНЕССАНСНОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XV-XVI ВВ.

Специальность 09.00.13 – философская антропология,
философия культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Свидерская Марина Ильинична

Москва – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

I Введение……4

II Основная часть

Глава I. Роман Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (1499). Историографический очерк……24

§ 1.1. Издания и переводы романа……24

§ 1.2. Проблема авторства…...……...27

§ 1.3. Исследования XVIII - XIX вв……...43

§ 1.4. Исследования XX в……...49

§ 1.5. Язык «Сна Полифила»……..72

Глава II. Сон в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»……..79

§ 2.1. Влияния античных и средневековых представлений о сновидении на роман Ф.Колонны…….……..79

§ 2.2. Сон как композиционный и художественный прием. Периоды Высокого Средневековья и Возрождения……..……..85

§ 2.3. Сон Полифила……91

Глава III. Архитектура и образ архитектора в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»……..100

§ 3.1. Профессионал или любитель?.....100

§ 3.2. Специфика архитектурного содержания «Гипнеротомахии Полифила»……..109

§ 3.3. Образ архитектора в «Сне Полифила»……..125

Глава IV. Культурно-философские аспекты романа Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»……..136

§ 4.1. Философский сон Полифила……..136

§ 4.2. Ф.Колонна и ранний гуманизм……..147

§ 4.3. Ф.Колонна и поздний гуманизм……149

Глава V. О природе женского образа в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Опыт культурно-философского анализа…….……..159

§ 5.1. Становление женского образа в итальянской литературе Раннего Возрождения. Основные этапы……..……159

§ 5.2. Женский образ в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»……..169

Глава VI. Специфика образа сада в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Путешествие героев на остров Кифера……..……183

§ 6.1. Остров Кифера……184

§ 6.2. Царство Венеры……...193

§ 6.3. Остров Кифера – «рай знания»……..200

III Заключение……..204

IV Список использованной литературы……210

Введение

Сочинение Франческо Колонны, полное название которого - «Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat»[1], опубликованное в знаменитой венецианской типографии Альда Мануция, увидело свет в 1499 году. Сокращенный вариант названия - «Гипнеротомахия Полифила» - состоит из греческих слов «hypno» - *во сне*, «eroto» - *для любви*, «machia» - *сражение*, и имени героя *Полифил*. Такое сочетание принято переводить как «Любовное борение во сне Полифила».

Текст романа предваряет письмо урбинскому герцогу Гвидобальдо Монтефельтро (1472-1508) от Леонардо Крассо из Вероны, на средства которого, как считается, и была издана книга. За обращением от лица Крассо в издании романа следует стихотворение поэта, гуманиста из Фельтро, профессора риторики и грамматики Джамбаттисты Скиты[2], повествующее о заслугах самого Леонардо. Вступление к роману продолжают три своеобразных анонимных уведомления, обращенных к читателю. Первое написано по латыни и в стихах (элегия), второе – на вольгаре (итальянском языке) и в прозе, третье – также на вольгаре, но в стихах. Имея своей целью привлечь читателя к умственной работе, они вкратце излагают содержание книги. Далее следует двустишие Андреа Мароне из Бреши (Andreas Maro Brixianus)[3], которое заканчивается четырьмя строками: «*О, до чего же счастлива ты, из всех смертных, Полия, умершая для живых, но к лучшему.*

---

[1] Hypnerotomachia Poliphili ubi humana omnia nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat. «Гипнеротомахия Полифила, которая учит, что все человеческое есть ничто иное как сон. А также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы». Оригинальное издание Hypnerotomachia Poliphili, Venice: Aldus, 1499.

[2] Джамбаттиста Скита был знаком с Альдом Мануцием и был особым образом близок Джованни Пико делла Мирандоле, был своего рода верным посредником между последним и миром венецианских гуманистов. Есть сведения, что Скита был учителем Джан Франческо Пико, племянника Джованни. // Pasetti G. Il libro come Labirinto infinito: questioni fondamentali dell'Hypnerotomachia // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h2.htm (дата обращения: 28.04.2013).

[3] Известно, что Андреа Мароне был поклонником изящных искусств, специалистов в искусстве эпиграмм, жил в Риме и был протеже Джованни Медичи, будущего папы Льва X (между 1513 и 1521).

И, пока Полифил лежит, окутанный глубоким сном, он приходит к тебе через уста ученых мужей»[4]. За словами Мароне следует обращение Полифила к своей возлюбленной, после чего начинается повествование, описывающее «Сон Полифила».

Франческо Колонна рассказывает историю путешествия своего героя, совершенного им во сне. Измученный страданиями из-за утраченной им любви прекрасной Полии, Полифил засыпает и пробуждается среди архитектурных руин и скульптур классической Античности, изобилующих барельефными изображениями, среди лесов и садов, поражающих своими редкими растениями. Ведомый желанием встречи со своей возлюбленной, герой начинает воображаемое путешествие.

Полифил оказывается на широкой прекрасной равнине, украшенной множеством цветов. Уверенный в безопасности места, он направляется к лесу. В заросшем терниями лесу не было ни тропинки, ни какого-либо следа, а густые вязы не позволяли пробиться даже лучу солнца. Страх овладевает героем, и он теряется в непроходимой темной чаще (Hercynia silva), но все же решает продолжить путь. Утратив всякую надежду, он обращается с молитвой к Юпитеру и вдруг оказывается за пределами дремучего леса. Сильная жажда заставляет героя пуститься на поиски воды. От обретенного источника Полифила отвлекает сладостное пение, исполненное на местном диалекте. Герой стремится приблизиться туда, откуда исходит мелодия, но звуки всякий раз доносятся из нового места. Силы покидают огорченного героя, он останавливается под сенью дуба и снова погружается в сон.

Теперь герой оказывается в более примечательном месте. На его пути встречается голодный и плотоядный волк, открывается сооружение с обелиском, возвышающимся на ступенчатой пирамиде и, как казалось, достигающим высоты Олимпа или Кавказских гор. Этот памятник посвящен Высшему Солнцу. Напротив сооружения открывается пространство, которое наполняют различные

[4]Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

символические фигуры. Перед героем - бронзовый мужской колосс, который изнутри излучает свет. Рядом с ним - женский колосс. На площади Полифил видит также фигуру огромного черного слона с обелиском на спине. Любопытство заставляет героя изучить внутреннее пространство статуи. Вернувшись к портику в основании пирамиды, Полифил рассматривает украшающий его орнамент и так доходит до конца портала.

Открывающаяся за ним темнота пугает героя, однако обратный путь заслоняет страшный дракон. Полифил вынужден отступить и удалиться в глубину темного леса, за которым открывается прекрасная местность. Там героя встречают пять нимф, названные именами пяти чувств человека, вместе они направляются к термам. Затем нимфы провожают героя к королеве Элевтериде (Свободная Воля)[5]. В резиденции королевы Полифил отдается созерцанию внутренних помещений, трона королевы, пира, украшений и одежд нимф, роскоши и великолепия убранства стола. После пиршества Полифил становится зрителем прекрасного балета, представленного в форме игры. Затем Элевтерида передает героя в руки своих прислужниц – Логистики (Разум) и Телемии (Желание), которые, подобно Вергилию, ведущему Данте, провожают героя в дальнейший путь. Нимфы приводят героя к трем порталам, за которыми обитает неуловимая во множестве своих образов королева Телозия (Цель, или Конечная причина, Конец), и Полифилу предстоит выбрать один из порталов, чтобы отыскать ее. Самым таинственным сооружением на пути героя и нимф оказывается золотая пирамида. Даже нимфы, отмечая божественность этого творения, не в силах объяснить его значение.

За тремя порталами, высеченными в скале, открываются три способа жизни. Первый призывает к божественному служению. Второй ведет в царство любви. Третий обещает земную славу. Вопреки наставлениям Логистики, герой выбирает средний портал, место, где он «найдет то, что любит более всего». Логистика покидает героя, а Телемия отдает героя нимфам царства любви. За дверями царства любви Полифил оказывается один. Его находит прекрасная нимфа,

[5] Имя Eleuterilida (Eleuterilyda) принято транскрибировать как Элевтерилида или Элевтерида.

описание которой – одна из самых замечательных страниц в «Гипнеротомахии». Встречу с ней Полифил сравнивает с появлением солнца, пристально и любовно изучает ее лицо, волосы, тело и одежды. В нимфе герой узнает свою возлюбленную, но ее одежды и окружающая обстановка рождают сомнения в душе героя.

Нимфа ведет Полифила в храм Венеры, показывая по пути колесницы с изображением триумфов любви. В храме нимфа признается, что она и есть его возлюбленная. Далее происходят обряды, соединяющие влюбленных, по окончании которых они вкушают плоды Венеры. Затем герои направляются к берегу, чтобы оттуда отплыть к острову Кифера (Cytherea – другое имя Афродиты)[6]. На своем пути они встречают античные руины храма Полиандрии (страны Усопших) [p3], окруженные священным лесом, а также обелиск, украшенный иероглифами, которые Полифил пытается разгадать. Герои рассматривают древние эпитафии, повествующие о несчастных историях любви, разрушенные трибуны, содержащие несколько фрагментов мозаик и множество других вещей, захватывающих Полифила так сильно, что он забывает о Полии. Изображение похищения Прозерпины «пробуждает» героя от его увлечения красотами путешествия, и он понимает, что потерялся. Полифил отправляется на поиски своей возлюбленной. Божественная Полия, как неоднократно называет ее герой, встречает его «*полуживым, задыхающимся подобно астматику <…> с глазами, полными слез*» [r5][7]. Внезапно появляется Купидон и приглашает героев совершить путешествие на корабле в царство Венеры, на остров Кифера.

На протяжении четырех глав Полифил описывает приметы острова – его сады, растения, травы, птиц и архитектурные сооружения. Сойдя на берег, герои включаются в торжественную процессию, посвященную Купидону. Триумф бога Любви заканчивается возле амфитеатра, в центре которого расположен священный источник Венеры. Надписи, которые изучает Полифил, говорят о скором духовном соединении героев. По приказу бога Любви Полифил стрелой

[6] Возможны переводы названия острова Cytero как Цитера или Кифера.
[7] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

рассекает завесу, за которой они созерцают богиню Венеру. Затем Купидон стрелой поражает грудь Полифила и Полии. В грудь героя «*поместил он <…> драгоценную любовь и божественный облик Полии...»* [z4][8]. Далее герои направляются ко второму источнику, где находится гробница Адониса. Рассказ об острове Кифера завершается просьбой нимфы Полиормены (Почтительность) рассказать о жизни Полии, ее происхождении и истории ее любви. Так заканчивается первая книга романа.

Вторая открывается мифопоэтическим рассказом Полии об истории основанного ее предками города Тревизо. Затем Полия повествует о том, как чума, поразившая ее тело, заставила обратиться за помощью к богине Диане. За исцеление Полия обещает ей свое целомудрие и религиозную приверженность. Полия отвергает любовь Полифила, чем сильно ранит его. Испуганная его возможной смертью, она убегает в темный лес, где наблюдает сцену наказания двух девушек, устроенную Купидоном, за их противление силам любви. Прислужница поясняет значение этого видения и наставляет Полию не сторониться любви. Вернувшись в храм Дианы, героиня поцелуем выводит Полифила из предсмертного обморока, возвращает его к жизни и принимает его любовь. Отныне оба героя служат богине Венере. Герой тоже вспоминает историю их встречи. После своего рассказа он обращается к возлюбленной, желая поцелуем еще раз скрепить их союз, но в то же мгновение Полия исчезает. Первые лучи солнца разрушают сон, и герой просыпается. На этом «Гипнеротомахия Полифила» заканчивается. Завершается роман эпитафией Полии.

Путешествие Полифила напоминает «Метаморфозы» Апулея (II в. н.э.). Любопытство, от которого в свое время страдал Луций, сподвигает героя на путешествие, истинной целью которого является его возлюбленная Полия. Любопытство и любовь – вот перед чем не может устоять Полифил. Неспособность порой отдать предпочтение одному или другому играет с героем

[8] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

злые шутки: достаточно вспомнить, как однажды созерцание античных памятников так увлекает Полифила, что он сбивается с пути и на время теряет Полию.

Любовь в «Сне Полифила» - ренессансная универсальная, всеобъединяющая духовно-телесная сила, которая приводит героя к перерождению. Воплощая неоплатоническую идею восхождения души к познанию и благу, воображаемое путешествие героя становится *путем духовного и эстетического восхождения*, поиском истины и идеальной красоты, что, в свою очередь, хорошо отвечает ренессансной установке на окультуренность, «сделанность» всего. Полифил сближается с боккаччиевским Амето, грубым и чувственно-примитивным пастухом, который благодаря любви к семи прекрасным нимфам «из грубого и неотесанного <…> стал способен к совершенствованию, кроток и благороден»[9]. Любовь делает мудрым также другого персонажа Боккаччо, Чимоне, (Декамерон, V, I).

Путь Полифила переполнен испытаниями, в которых авторы современного издания романа (1998) Мино Габриэле и Марко Ариани видят аллегорическое изображение инициации на пути очищения души. «Гипнеротомахию» они называют путешествием души во сне: освобожденная от тела, двойственная по своей природе, душа разрывается меж двух противоположных направлений – она «поддается диким и смертным искушениям этого низкого мира» и в то же время «влечется добродетелью и разумностью бессмертных вещей»[10], поэтому с необходимостью стремится ввысь. Иными словами, герой находится в борьбе между «земным либидо» и «ментальным удовольствием». Так, темный лес в начале путешествия, из которого герой не может найти выход, является олицетворением телесных страстей, источник воды – яркий образ неиссякаемых земных чувств, а мелодия, словно «эхо, предвосхищает небесную гармонию,

[9] Боккаччо Дж. Амето, или Комедия флорентийских нимф. М, Художественная литература, 1972. XXXVIII.
[10] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. IX. Здесь и далее цитаты из иностранной исследовательской литературы даются в моем переводе – *Ю.П.*

которой душа насладится в конце путешествия»[11]. И это только первые шаги Полифила на пути своего преображения. Нимфы, встречающиеся герою, с помощью специальной мази провоцируют животный аппетит Полифила, уподобляя его «грубому ослу» и склоняя к чувственным наслаждениям. В этот момент он чувствует свою телесность, или, как скажет Линда Фирц-Дэвид, становится «природным человеком, наделенным пятью чувствами, каковым он был, сам того не зная»[12]. Вершиной воплощения телесного начала станет изображение Приапа в триумфе Помоны и Вертумна [m6].

Пребывание во дворце Элевтериды знаменует новую и важную ступень обучения души Полифила. Сначала герой проходит первое очищение в термах, затем он изучает планеты и звезды, так называемый звездный путь души. Все события, происходящие с Полифилом во сне, должны помочь, как в свое время они помогли Луцию, пройти сквозь «печальную путаницу слепой похоти к просветлению и возвышенной сущности Богини Венеры»[13], совершить путь восхождения «от своей земной природы к новому сиянию, виденим»[14]. Даже то, каким образом Полифил обретает свое «новое качество», рождает аналогию с «Метаморфозами» Апулея. Чтобы вернуться в привычный человеческий облик, апулеевский Луций пожирает плоды Исиды, а Полифил во время обрядов любви в храме съедает заколдованное золотое яблоко с дерева Венеры, что означает перерождение, прикосновение к знанию иного, более высокого качества. Ариани называет это общим с апулеевским персонажем ходом мысли: сначала Полифил должен быть «asinus philosophans», затем «philosophus mundus».

Таким образом, сон героя становится рассказом о событии общечеловеческого масштаба – о *преображении личности посредством любви* - и тем самым отождествляется с «пространством» Любви, равным пространству бесконечной Вселенной.

---

[11] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. XI.
[12] Fierz-David L. The Dream of Polifilo. The Soul in Love. Dallas Texas. Spring Publications. 1987 (Оригинальное изд. 1950). P. 82.
[13] Gabriele M. Op. cit. P. IX.
[14] Ibid. P. XIII.

Само по себе многогранное и противоречивое время Раннего Ренессанса во многом определило специфику литературного творения Ф.Колонны. Текст пронизан гуманистической страстью к античной эпохе, однако сильны и элементы средневекового наследия. Во сне герой находит столь желанную культуру предков, но вскоре становится понятным, что это уже не классическая античная эпоха. Во сне Полифил обнаруживает себя в новой, трансформированной, ренессансной Античности.

Жанр книги сложно определить. Скорее, речь идет о жанровом синтезе. По структуре «Гипнеротомахия» напоминает александрийский роман с его принципом «пойкилии»[15]. Роман тем интересен и примечателен, что в пространстве одного текста собрано весьма обширное и разнообразное знание. Сон Полифила наполнен сведениями об архитектуре, классическом искусстве, мифологии, естествознании, философии, а сам герой воплощает в себе тот образ универсально развитого, гуманистически образованного человека, какой практиковало и артикулировало в качестве идеала итальянское Возрождение в период перехода от его Ранней стадии к Высокой, Классической.

В конце XVIII века «Гипнеротомахию» нарекли энциклопедией эпохи Ренессанса. В попытке синтезировать все знание в одном тексте Ф.Колонна отражает суть самой эпохи. Если Возрождение – это синтез (Античности и Средневековья, земного и небесного, тела и духа), то «Гипнеротомахия», призванная воплотить этот синтез, является как бы процессом его реализации – собиранием из многого и разного искомого синтеза. Она становится попыткой ренессансной культуры описать самое себя. Возможно, автор потому и не произносит своего имени, чтобы не заглушить голос самой эпохи. Попытка самоописания и самовыражения оборачивается мозаичностью, опосредованностью, искусственностью всего произведения. Переусложненный, «выдуманный» язык, концентрация на риторической игре - сознательный шаг Ф.Колонны, стремившегося поразить читателя ученостью, культурной

[15] См.: Полякова С. Греческая проза I - IV веков // Поздняя греческая проза. Перев. с древнегреческого под ред. М.Грабарь-Пассек. М.,1961. С. 3-26.

оснащенностью, изощренностью формы. Автор часто жертвует последовательностью и полнотой описываемых событий, поэтому читать роман - значит продираться сквозь долгие запутанные фразы и сложные метафоры.

Историческая оценка «Гипнеротомахии» неоднозначна. С одной стороны, роман мало известен в широких кругах западноевропейского и отечественного искусствоведческого, литературного и философского сообществ. Причину такой непопулярности видят в том, что роман появился в исторически и культурно «неудачный» момент, когда Италию, в частности Венецию, охватили эзотерические веяния (в частности, герметизм и Каббала)[16]. Явление *эзотерического гуманизма* формируется в ситуации кризиса раннеренессаного сознания, в паузе перед сложением предпосылок для его преодоления философией флорентийского неоплатонизма и творчеством мастеров Высокого Возрождения. «Сон Полифила» обнаруживает принадлежность к этому явлению: стиль изложения намеренно затруднен, автор экспериментирует с языком, оперирует с символами и знаками, порой содержание романа с трудом поддается однозначной расшифровке и требует не прочтения, а истолкования. При этом зашифрованность и сложность текста не могли не привлечь к себе внимания. Первые переводы на английский и французский языки появились уже в XVI веке. «Гипнеротомахия» продолжала вызывать интерес ученых на протяжении всего периода, прошедшего с момента своего выхода до современности, что делает *степень изученности темы настоящей диссертации* достаточно высокой.

К роману обращаются в XVII и XVIII вв. Относительно недавние издания романа, вышедшие с разницей всего лишь в год (итальянское 1998 г.[17] и английское 1999 г.[18]), вдохнули новую жизнь в исследование «Сна Полифила». В 1999, 2006 и 2014 гг. были опубликованы испанский, голландский и немецкий переводы романа соответственно.

---

[16] См.: Grossato A. Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali // Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, II, Università degli Studi di Bologna. Edizioni dell'Orso. 2009. P. 227-249.

[17] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. URL: http://www.liberliber.it/libri/c/colonna/index.htm (дата обращения: 14.02.2014).

[18] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream / The Entire Text Translated for the First Time in English with an Introduction by Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999.

Об *актуальности* обращения к роману Ф.Колонны говорит обширная исследовательская литература на иностранных языках, в том числе относящаяся к самой близкой современности.

В большинстве случаев в зарубежной истории изучения мы сталкиваемся с частичным рассмотрением романа. Сочинение Ф.Колонны привлекало внимание архитекторов, искусствоведов, филологов, которые обращались к исследованию какой-то одной темы, но целостное изучение «Сна Полифила» как *феномена культуры Возрождения* оставалось за пределами внимания – в том числе, ученых-культурологов. Поэтому вплоть до настоящего времени накопленный материал продолжает нуждаться в *комплексном философско-культурологическом осмыслении.*

Для отечественной историографии роман Ф.Колонны долгое время оставался таинственным литературным памятником эпохи Раннего Возрождения. Известна только одна работа (1935-1936), статья А.Хоментовской, которая так и не была переведена с французского языка. Однако в конце XX века ситуация изменилась, появился интерес к «Гипнеротомахии». В 1997 году начался проект под руководством профессора РГГУ Б.М.Соколова «Русский Полифил», который своей целью видит издание полного перевода и создание научного комментария «Гипнеротомахии Полифила» в ближайшее время. В 2005 году уже вышел его частичный перевод (четыре главы, повествующие о путешествии героев на остров Кифера). В 2011 году свет увидела работа С.И.Козловой «Итальянский сад эпохи Ренессанса», в которой автор часто обращается к Ф.Колонне и его «Гипнеротомахии». «Сон Полифила» упоминается также в работе К.А.Чекалова «Трансформация ренессансного архитектурного мышления в XVII веке («Город Солнца» Т.Кампанеллы и «Адонис» Дж.Марино) (2005 г.)». В 2013 году вышли статья Б.М.Соколова «Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499)»[19] и статья доктора искусствоведения В.Ю.Силюнаса, который начинает исследование темы

[19]Соколов Б.М. Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499). Часть I // Искусствознание 3-4/2013. М., 2013. С. 199-223.

сна у Шекспира и Кальдерона с обращения к «Гипнеротомахии»[20]. Таким образом, «Сон Полифила» входит в круг интересов отечественной науки, его изучение становится все более *актуальным*. Настоящее исследование является существенным дополнением к имеющимся переводам и работам о «Сне Полифила» на иностранных языках и первым обширным исследованием на русском языке.

Круг проблем в изучении «Гипнеротомахии» сформировался достаточно быстро. Исследователей, прежде всего, интересовала *проблема авторства*. Начинать исследование с вопроса о том, кто является автором романа, стало своего рода традицией. В настоящей диссертации этот аспект затронут лишь в самом общем, «информационном» плане, но не как объект специального рассмотрения.

Изучение «Гипнеротомахии» сталкивается и с другими проблемами. Почему в романе столь пристальное внимание уделено математическому и архитектурному знанию? Долгое время в «Гипнеротомахии» пытались увидеть архитектурный трактат. Подобные попытки предпринимались также и в конце XX века. С *архитектурой* тесным образом связан творимый в романе образ классической эпохи. Ф.Колонна воспевает Античность, поэтому внимания заслуживает вопрос о специфике *представления об Античности* в эпоху Кватроченто. Образ архитектуры в романе неотделим и от самой формы путешествия - сна. *Сон* становится способом изложения и развития основного сюжета, выполняет особые содержательные и формальные функции

Отдельного исследования заслуживает тема *женского образа*, достаточно разработанная применительно к истории западноевропейской литературы в целом. Но только исследователи «Гипнеротомахии» попытались вписать Полию в один ряд с женскими персонажами раннеренессансной художественной традиции. Что таит в себе женский персонаж романа Ф.Колонны? *Образ Полии*, прежде

[20] Силюнас В. От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Искусствознание 3-4/2013. М., 2013. С.62-89.

всего, интересен и необычен тем, что преодолевает свою изначальную аллегоричность и оборачивается множеством интерпретаций.

В XX веке исследователи обратились к новым темам. *Иконография* станет предметом отдельного изучения. До сих пор «Гипнеротомахия» привлекает к себе внимание как *феномен искусства*. Интересными оказались попытки увидеть черты *философской системы* в тексте романа, хотя сам текст – беспорядочный и нарочито образный - препятствует его однозначному прочтению на языке понятий. Во второй половине XX века появились несколько исследований, посвященных влияниям различных философских систем, отразившимся в романе. Но существеннее оказалась попытка рассмотреть сочинение Ф.Колонны как произведение, в котором в образе главного героя воплощена идея всесторонне развитой личности (uomo universale), и тем самым в самом романе увидеть черты *философского трактата*.

Особой темой является также сложение *образа сада* как синтеза природы и культуры, как среды размышления и созерцания, духовного alter ego ренессансной личности. «Гипнеротомахия» является первой работой, в которой изложена *ренессансная концепция сада*.

И, наконец, необычный *язык романа* Ф.Колонны. Проблема поиска языка, центральная для всей итальянской литературы со второй половины XV века, стала отдельной темой для Ф.Колонны и предметом изучения исследователей будущих столетий. Процесс формирования литературного языка был отнюдь не линейным. Почему автор изобретает новый язык? Вопрос, какой язык является более адекватным для новой национальной литературы – итальянский или латынь, – в эпоху Раннего Возрождения все еще остается открытым. В ситуации лингвистической неопределенности автор «Гипнеротомахии» предлагает неординарное решение, создавая самобытный язык для своего романа.

Итальянский памятник стоит в одном ряду с литературой на народном языке Жана Клопинеля де Мена, Чосера, Данте, Петрарки, Боккаччо. Подобно тому, как Жан Клопинель де Мен создавал «Роман о Розе» с расчетом на французский язык, а Чосер «Кентерберийские рассказы» – на средний

английский, так и три великих флорентийца творили, ориентируясь на тосканский диалект. Ими двигало желание заменить язык классической латыни языком, наполненным ежедневной жизнью улиц и городов. Латынь все больше становилась языком ученых трактатов[21]. Однако в новом языке Ф.Колонны внимания заслуживает не столько вопрос его происхождения и структуры, сколько специфика той культуры, которая говорит на новом, во многом экспериментальном языке. Ее-то автор и изображает в своем романе.

В настоящем исследовании все вышеизложенные темы становятся предметом описания и критического анализа. *Объектом исследования* выступает сам роман Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (текст и иллюстрации к нему), как в подлиннике, так и в переводах на современный итальянский, английский, французский и испанский языки, а также в частичном переводе на русский язык. *Предметом исследования* служат: *тематический, проблемный* и *образный спектр* «Сна Полифила» и тем самым *основной состав его содержания*, а также его связи с другими феноменами итальянской культуры Раннего Возрождения в целом и рубежа XV-XVI вв., в частности с проявлениями *эзотерического гуманизма*, что, в свою очередь, позволяет вписать его в общий контекст европейского Возрождения и объяснить причину широкого воздействия романа на последующую гуманитарную традицию XVI-XVII веков во Франции, Испании, Германии.

Целью диссертационной работы является *исследование тематического, проблемного* и *образного спектра* романа Ф.Колонны и тем самым *раскрытие основного состава его содержания,* рассмотрение романа в контексте ренессансной культуры рубежа XV-XVI вв. и Раннего Возрождения в целом, определение основных направлений его воздействия на западноевропейскую культуру XVI-XVII веков (маньеризм, барокко). Целью не является исчерпывающее детальное изучение романа Ф.Колонны, решить такую задачу, учитывая «энциклопедичность» содержания «Сна Полифила», было бы невозможно в рамках диссертационного исследования, поэтому автор не

[21] Wilkins E.H. A History of Italian Literature. Cambridge. Mass. 1954. P. 37-40.

претендует на всестороннее рассмотрение романа. Главным было определить «розу ветров» *основных проблем*, которые играют определяющую роль в истолковании и оценке романа Ф.Колонны и исследование которых уже назрело и представляется настоятельно необходимым.

Для достижения указанной цели необходимо решить ряд *задач*:

- обратиться к истории изучения романа Ф.Колонны; поскольку «Сон Полифила» относительно малоизвестен в отечественной гуманитаристике, историографии вопроса уделена значительная часть общего объема диссертационной работы;
- определить основные проблемные узлы, темы исследовательского поля. Такими темами, как уже было указано, стали *природа и функция сна*, *содержательные и образные аспекты архитектурного наследия классической древности*, *культурно-философские реминисценции* в романе Ф.Колонны, *природа женского образа*, *образ сада как синтеза природы и культуры и идеальной среды бытования ренессансной личности*, *язык романа как сфера культурно-лингвистического эксперимента*;
- рассмотреть литературно-композиционное и художественное значение сна, который становится «пространством» - концептуальной и образной средой - путешествия героя Ф.Колонны;
- изучить особенности архитектурного наполнения «Сна Полифила»; попытаться ответить на вопрос, мог ли автор романа быть профессиональным архитектором; рассмотреть специфику образа архитектора, какой она видится из текста «Гипнеротомахии», и то, в какой связи она находится с ролью зодчего в последующие столетия;
- исследовать роман на предмет влияния на него различных культурно-философских традиций, которые сплетаются в нем в форме специфического гетерогенного гуманистического синтеза, но главным образом осуществить опыт интерпретации романа как трактата, в котором предпринимается попытка сформулировать *идеал всесторонне развитой личности* (uomo universale), литературным воплощением которого становится Полифил;

- рассмотреть природу женского образа через сравнение его с традицией рыцарского романа, поэзией «нового сладостного стиля», персонажами раннеренессансной итальянской литературы;
- определить характерные особенности сада острова Кифера, на который отправляются герои Ф.Колонны, интерпретировав их в связи с формированием нового ренессансного образа сада как важнейшего культурного феномена эпохи.

Проблема языка рассмотрена в рамках историографического очерка в первой главе диссертации, остальные темы исследованы в соответствующих им специальных главах.

Методология исследования романа меняется в связи со временем и изменением предмета изучения. В «Гипнеротомахии», в ее форме и содержании, видели некий шифр, образный код. Начало такой традиции было положено редакцией Ф.Бероальда де Вервиля (1600), в которой Ф.Колонна выступает истинным философом-алхимиком, намеренно вводящим в заблуждение читателей, тщетно пытающихся отыскать сущность за глубокой символической игрой образов. Такой методологии в наши дни придерживается Л.Фирц-Дэвид.

Основы другой традиции - аллегорического прочтения - заложили Винченцо Маркезе[22] и Никола Матера[23]. К риторической традиции дидактически-аллегорического «жанра», к которой Франция отнесла литературный памятник XIII в. «Роман о Розе», относит «Сон Полифила» Шарль Эфрусси (1849 - 1905)[24].

Маурицио Кальвези своей задачей поставил изучение текста и иллюстраций «Гипнеротомахии» в русле историко-художественного контекста рубежа XV-XVI веков.

В качестве методологической установки данной диссертационной работы выступает *комплекный, междисциплинарный подход*. Роман Ф.Колонны относится не только к истории литературы, но и к истории философии, тем самым

[22] Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854. P. 341.
[23] Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico. 1890. P. 31.
[24] Цит. по: Carrara E. L'«Hypnerotomachia Poliphili» // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 26.

требуя особой методологии, синтезирующей различные методы. Автор использует *описательный* метод при обращении к *историческому* и фактическому материалу (во Введении, в частности, очевидна необходимость рассказать о самом романе), а также приемы литературоведческого и искусствоведческого анализа при характеристике формальной и художественно-образной сторон произведения. Часто автор обращается к диахроническому анализу, сопоставлению исторических оценок романа в сочинениях различных исследователей.

Культурно-философский метод становится доминирующим при исследовании и комментировании идейного содержания «Сна Полифила». *Исторический и культурно-философский* подходы предполагают анализ романа Ф.Колонны, с одной стороны, в его связи с контекстом эпохи, учитывая отражение в нем совокупности самых разных интеллектуальных и художественных традиций. С другой, они ориентированы на изучение романа не столько как предмета целого ряда отдельных специальных дисциплин – литературоведения, искусствознания, истории и теории архитектуры, философии, психологии, эстетики, естественных наук - с которыми связана его многосоставная структура, сколько на *раскрытие его уникальности как целостного феномена культуры*.

Научная новизна исследования обусловлена следующими положениями:

- значительный исследовательский материал, накопленный за долгое время изучения «Сна Полифила», впервые подвергается целостному анализу, осуществляемому в рамках *культурно-философского подхода*;
- данная диссертационная работа является первым исследованием в отечественной научной традиции, посвященным исключительно роману Ф.Колонны;
- данная диссертационная работа характеризуется отказом от частичного рассмотрения «Гипнеротомахии Полифила» в пользу его *комплексного* изучения; сочинение Ф.Колонны рассматривается главным образом не как памятник литературы и искусства, но как синтетический *культурный феномен*.

В данном исследовании дается его обобщающая историческая и культурно-философская характеристика;

- комплексное изучение романа Ф.Колонны впервые проведено в отечественной философии культуры;

- в рамках данной диссертационной работы была специально проанализирована природа и функция *сна* в романе Ф.Колонны; проведено различие между ним и трактовкой таких мотивов как *сновидение, сон и видение* в сознании и наследии предшествующих эпох (Античности, Средневековья) и раскрыта актуальная для эпохальной специфики Возрождения *синтезирующая* способность сна, снимающего границы между видимым и воображаемым, внешним и внутренним, реальным и идеальным;

- предлагается интерпретация романа как сочинения, в котором сформулирован идеал uomo universale (универсально развитой личности), воплощенный в образе Полифила;

- впервые в ряду известных *женских образов* раннеренессансной литературы (Беатриче, Лаура, Фьямметта, Симонетта) обоснованно появляется *персонаж Полии*; анализируется его образная специфика;

- в число проблемных и содержательных аспектов романа Ф.Колонны вводится описание острова Кифера, регулярно организованного идеального сада, образа «рая знания» и царства любви (Венеры). Он является первой концепцией-моделью ренессансного сада, который предстает единством природы и искусства и становится в культуре сначала итальянского, а затем европейского Возрождения, собеседником личности в ее диалоге с миром. Остров Кифера рассматривается как *одна из центральных мифологем* проблемного поля романа Ф.Колонны.

Положения, выносимые на защиту:

- сон в «Гипнеротомахии» хотя и сохраняет форму виде*н*ия, содержательно перестает им быть. Он становится *художественным приемом,* функция которого заключается в размывании границ реальности и ее размыкании в сферу воображения, фантазии, вымысла, в обеспечении тем самым подъема из

обыденного состояния в возвышенное, из наблюдаемого в мыслимое. Сон или близкое к нему состояние самоуглубленного одухотворенного созерцания становится одной из форм *ренессансного синтеза реального и идеального, телесного и духовного, индивидуального и общего, личности и мира*. Это - подлинное открытие Ф. Колонны, оно становится культурной парадигмой периода Высокого, или Классического, Возрождения;

- в изучении архитектурного наполнения «Сна Полифила» утверждается отличие трактовки зодчества у Ф.Колонны от архитектурной теории Альберти, которое проявляется в исключении по существу столь значимого для ренессансного мыслителя принципа практики – материальной реализации замысла. Правдоподобность, которая поддерживается в романе ясностью и четкостью прелагаемых расчетов, в условиях сна становится иллюзией. *Здания и скульптура приобретают автономную жизнь*, становятся самоценными как культурно-художественный феномен, равный себе, уже *на стадии замысла*, то есть в воображении. Диссертант подчеркивает в этой связи изменение представлений о целях и задачах архитектора, в деятельности которого *проектировщик отделяется от исполнителя*. «Гипнеротомахия» становится важным этапом на пути рождения нового образа архитектора, который оформится только в XVII веке;

- что касается собственно философского аспекта «Сна Полифила», то речь идет о *суммировании целого ряда концепций*, включающих идеи Платона, Аристотеля, Лукреция вместе с пифагорейской и герметической традициями. К ним присовокупляются отдельные положения неоплатонизма, раннего и позднего гуманизма. Совмещение разнообразных интеллектуальных тенденций в одном текстовом пространстве отвечает *специфике философствования в эпоху Возрождения* и позволяет говорить о «Гипнеротомахии» как характерном явлении своего времени. Попытка охарактеризовать идею всесторонне развитой личности (uomo universale) позволяет говорить о философском характере «Сна Полифила». Обращаясь к различным областям знания, интеллектуальным и художественным традициям

прошлого и настоящего, Ф.Колонна рисует образ Полифила как воплощение идеи универсальной личности.

- не следует придерживаться всецело аллегорического прочтения женского образа, возникающего на страницах романа. Персонаж Полии отмечает собой еще один этап литературно-художественной эволюции, направленной в сторону растущей *поэтизации и образной свободы*, присущих ренессансному мышлению. Речь идет также о *принципиальной символичности образа Полии,* о его движении в романе от аллегорических коннотаций к образной органичности и далее к выходу на уровень символа;

- будучи знаково-аллегорическим кульминационным моментом всего путешествия-сна Полифила, остров-сад Кифера является сугубо культурным феноменом - *образом нового, ренессансного сада, подчиняющимся гуманистической концепции мировидения*;

- в качестве итогового вывода предлагается трактовка романа Франческо Колонна как реализации средствами нескольких областей духовной деятельности *беспрецедентного по объему культурного синтеза - диалога* Античности и Средневековья, природы и искусства, идеального и реального, духовного и телесного, личности и мира - составляющего эпохальную сущность Возрождения, отличительную черту его специфики, содержание его исторического вклада.

«Гипнеротомахия Полифила» отражает характерные признаки кризиса раннеренессансного сознания конца XV века, проявившегося в явлении трагически-экспрессивной «второй готики» в искусстве (позднее творчество Донателло, Мантеньи, Боттичелли и других мастеров), в тенденции эзотерического гуманизма, увлечении астрологией и алхимией, тяготении к иносказанию, знаку, символу. Вместе с тем «Сон Полифила» со всей очевидностью воплощает рождающуюся в культуре эпохи, в ее интеллектуальных и образных сферах волю к всеохватывающему культурному обобщению. При этом противоречивость и гетерогенность формы, какую попытка создания такого обобщения приобретает в романе Ф.Колонны, лишний раз подтверждает, что

наиболее адекватное и гармоническое решение подобной задачи достигается на *почве пластических искусств* – в творчестве великих мастеров Высокого Возрождения в Италии – Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне, Тициана.

С точки зрения *научной значимости*, предпринятая в данной работе попытка дать целостную оценку роману Ф.Колонны как феномену культуры Италии рубежа XV-XVI вв., может послужить основой для дальнейшего исследования, рассмотрения более конкретных проблем, существенных для культурно-философской характеристики Возрождения и для истории литературы и культуры последующих эпох. Возможность использовать материалы и результаты проведенного исследования в общих учебных курсах (философия культуры, история и теория итальянской и мировой литературы и культуры), а также спецкурсах, составляет определенную *практическую значимость* выполненной работы.

Глава I. Роман Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила» (1499). Историографический очерк

§ 1.1. Издания и переводы романа

Обращение к роману начинается с самого момента его выхода, поэтому история его переиздания и комментирования достаточно обширна. Уже в 1545 году книга[25] была переиздана сыном Альда Мануция. Но настоящую популярность она обрела во Франции. Причиной тому, возможно, является особая чувствительность французского Ренессанса под покровительством короля Франциска I (1515-1547) к искусствам в целом и к итальянскому искусству в особенности. Сообщается, что мать короля Луиза Савойская преподнесла ему рукописный вариант «Гипнеротомахии» 1510 года в качестве свадебного подарка, известно также, что монарх обладал копией оригинального текста. Спустя всего лишь год после второго итальянского издания появилась первая, несколько сокращенная французская редакция, известная как «Сон Полифила»[26]. Автор данного перевода - кавалер де Ленонкур, названный «мальтийским кавалером», известно также имя редактора - Жан Мартен. Французский вариант выдержал два переиздания в 1554 и 1561 гг., прежде чем в 1600 году появилась известная редакция Ф.Бероальда де Вервиля (1556-1626)[27], дополненная алхимическим комментарием. Стремление увидеть в авторе алхимика, а в тексте - зашифрованное высшее знание, недоступное для профана, было заразительным.

---

[25] La Hypnerotomachia di Poliphilo. Cioe pugna d'amore in sogno. Dov' egli mostra che tutte le cose humane non sono altro che sogno. Rispampato di novo et ricorreto con somma diligentia. Venetia: Aldus (in casa de figliuoli di Aldo), 1545.

[26] Полное название - Hypnerotomachie, ou discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat a l'occasion de Polia. Soubz la fiction de guoy l'aucteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusiers matieres profitable, & dignes de memoire. Nouuellement traduict de language Italien en François. [ed.Jean Martin and trans. Le Cal. de Lenoncour]. A Paris. [Louis Blaubloom (Cynaeus)] pour Iacques Keruer aux deux Cochetz, Rue S. Iaques. M. D. XLVI. 1546.

[27] Le tableau de riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont representées dans le Songe de Poliphile, devoilées des ombres du Songe et subtilement exposées par Béroalde de Verville. (Обозрение великолепных изобретений, покрытая вуалью любовных масок, которые представлены в «Сне Полифила», лишенного своих теней Сна и тонко разоблаченного Берояльдом де Вервилем) Paris: Matthieu Guillemot, 1600. Также о Бероальде де Вервеле см. Чекалов К.А. Алхимия в творчестве Ф. Бероальда де Вервиля// Культурология. – 2000. С. 112-127.

Заслуживают внимания два французских перевода романа Ф.Колонны (1804[28] и 1883). Последний был выполнен Клодом Попелином[29] и стал первым полным французским переводом. Свой вариант Попелин снабжает комментарием и обвиняет работу Ф.Колонны в подражании романам Боккаччо, имея в виду его любовные повести, которые были более популярны в эпоху Раннего Возрождения. Речь идет, в первую очередь, о работах флорентийского периода «Амето, или Комедия флорентийских нимф» (1341-1342), «Любовном видении» (1342) и повести «Элегия мадонны Фьямметты» (1343-1344).

Технически французские издания превосходят оригинал. Схематизм иллюстраций итальянского варианта сглажен, очертания более гибкие, тела персонажей стали реалистичнее и изящнее. Были добавлены также двенадцать полностью новых изображений зданий и садов и две геометрические схемы - сад и разрушенная триумфальная арка. Однако это никак не умаляет изобретательности и оригинальности итальянского издания.

В своем английском варианте «Гипнеротомахия» снискала меньше успеха. В 1592 году в издательстве Саймона Уотерсона в Лондоне вышел английский перевод, озаглавленный «The Strife of Love in a Dreram»[30]. Текст, возможно, принадлежал перу придворного и литератора сэра Роберта Даллингтона (1561-1637) и посвящался сэру Филиппу Сидни. В целом, данный перевод оценивается высоко, несмотря на его неполноту – была переведена только треть оригинального текста, первые шестнадцать глав. К тому же присутствовали ошибки в переводе, а иллюстрации были выполнены не лучшим образом.

Из относительно современных редакций особую важность представляет критическое итальянское издание 1968 года, выполненное Джованни Поцци и Лучией А. Чаппони[31]. Их исследование стало первым научным изданием: авторы подготовили наборный вариант оригинального текста и сопроводили его

---

[28] Songe de Poliphile, traduction libre de l'italien, par G.J. Legrand, architecte des monuments publics et membre de plusiers sociétés savantes et litéraires 2 vols. Paris: P. Didot l'Ainé, An XIII. = M.DCCCIV.

[29] Le songe de Poliphile ou hypnerotomachie de frère Francesco Colonna litéralement traduit pour la première fois, avec une introduction et des notes, par Claudius Popelin Figures sur bois gravées à nouveau par A. Prunaire. 2 vols. Paris, Isidore Liseux éditeur, 1883.

[30] Hypnerotomachia the Strife of Love in a Dreame. Trans. R[ichard]. D[allington]. At London, 1592.

[31] Hypnerotomachia Poliphili ed Giovanni Pozzi and Lucia A. Ciapponi. 2 vols. Padova: Editrice Antenore, 1968. Переиздано с новым вступлением и библиографией в 1980 г.

дополнительным томом комментариев. Особое внимание исследователи уделили следам литературных источников «Гипнеротомахии»: двадцать один пассаж из Горация, двадцать семь из Катулла, тридцать пять из Марциала, сорок восемь из Гомера, пятьдесят два из Цицерона, около пятисот из Плиния, девятнадцать ссылок на Данте, сто восемьдесят шесть на Боккаччо. И на этом список не заканчивается. Внимания заслуживает анализ языка, выполненный Поцци, его корректировка и специфическая пунктуация. Именно это издание во многом определило современный английский перевод (1999), приуроченный к 500-летию с момента первого издания «Гипнеротомахии Полифила». Перевод был осуществлен специалистом по мистическим учениям Возрождения, профессором кафедры музыки в Университете Колгэйт Джослином Годвином[32]. За год до него завершилась редакция романа, подготовленная Марко Ариани и Мино Габриэле[33]. Исследователи расширили комментаторское поле романа, дополнив его двумя вступительными статьями. Два современных издания, несомненно, пробудили в научном сообществе интерес к несколько забытому произведению Раннего Возрождения[34], а вводные статьи итальянских авторов подняли изучение романа на философский и историко-культурологический уровень.

В 1999 году появился также перевод итальянского памятника на испанский язык[35]. Его автор, Пилар Педраса, обращает внимание на неясность прозы, рассчитанной на изощренный ум, и не удивляется, что текст был практически неизвестен в Италии. В 2005 году, как упоминалось выше, в рамках проекта «Сады и время» свет увидел первый частичный перевод на русский язык (четыре главы), подготовленный профессором Б.М.Соколовым[36]. Год спустя Айк Чалона опубликовал голландский перевод «Сна Полифила»[37]. В 2014 году список

---

[32] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili: The Strife of Love in a Dream. The Entire Text Translated for the First Time in English with an Introduction by Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999.

[33] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998.

[34] Более полная информация о всех изданиях и редакциях романа Ф.Колонны см.: URL: http://www.mun.ca/alciato/hypbib.html (дата обращения: 28.10.2012).

[35] Francesco Colonna: Sueño de Polífilo. Transl. Pilar Pedraza Martinez. Barcelona: El Acantilado. 1999.

[36] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. С. 414-472. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

[37] Francesco Colonna: De droom van Poliphilus (Hypnerotomachia Poliphili). Transl., & comm. Ike Cialona. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep. 2006.

публикаций романа пополнился немецким изданием с комментарием, выполненными Томасом Райзером[38]. В этом же году Б.М.Соколов готовит выпуск полного русского перевода «Любовного борения во сне» с комментарием в двух томах.

§ 1.2. Проблема авторства

Первый экземпляр романа Ф.Колонны вышел в издательстве Альда Мануция. В большинстве своем альдины - издания Мануция - оформлены скромно, но «Гипнеротомахия Полифила» была богато иллюстрирована. Книга выходит анонимно, в предисловии сообщается лишь то, что ее издал за свой счет Леонардо Крассо из Вероны, посвятив книгу урбинскому герцогу Гвидобальдо Монтефельтро.

Анонимность издания дала почву для множества догадок и предположений в отношении авторства, определив на долгое время вектор теоретического исследования романа. Неопределенность в отношении авторства отражена в оригинальном издании романа. Венчает вступительную часть и предваряет рассказ Полифила двустишие брешианца Андреа Мароне: «*Как настоящее имя Полифила?»* Ответ дают музы: *«Мы не желаем вспоминать. - Почему? – Непременно сначала нужно убедиться, что бешеная зависть не уничтожит божественную вещь. Если ее сбережем, что будет? – (Имя) узнается. Если – нет? Поистине, вы никоим образом не достойны имени Полифила»*[39]. Содержание этой записки крайне важно для понимания проблемы авторства. Мароне, поддерживая тайну автора, задается вопросом, что Полифил, создавший книгу наперекор зависти и страху, принес своему времени. Ответ даст время.

Серьезным основанием для определения имени автора является анаграмма, составленная из первых букв 38 глав: POLIAM FRATER FRANCISCUS

[38] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili, Interlinearkommentarfassung. Bei Thomas Reiser. Theon Lykos. 2014.
[39] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. 22. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

COLUMNA PERAMAVIT[40]. Обращение к акростиху - достаточно давняя традиция. Как замечает современный исследователь Джованни Пазетти, она восходит еще к пророчествам греческих оракулов. Боккаччо выстраивает огромный акростих в своем «Любовном видении», где при помощи начальных букв терцин поэмы формируются три стиха, прославляющих его любовь, Фьямметту[41]. К тому же, если верить словам Пазетти, акростих никогда не являлся инструментом сокрытия некого содержания или истины. Напротив, он служит средством выражения основного замысла работы. Исследователи, как правило, с этим не соглашаются и рассматривают акростих «Гипнеротомахии» как попытку автора зашифровать свое имя.

Записка, заканчивающаяся указанной анаграммой, начиналась с даты 20 июня 1512 года и гласила: «*Правильным именем является Франческо Колонна венецианец, который был по званию проповедником и был очень сильно влюблен в некую Ипполиту из Тревизо, изменив имя, назвал ее Полией, которой, как видно, посвятил работу; главы книг указывают на это первыми буквами каждой главы: итак, соединенные вместе, говорят: Полию брат Франческо Колумна страстно любил*»[42]. Имя автора записки неизвестно, как и имя исследователя, обнаружившего эту заветную фразу. Считалось, что драматург Апостоло Дзено (1668-1750) впервые переписал эту запись с экземпляра второго издания сна (1545) и опубликовал ее в 1723 (или в 1724) году в «Журнале литераторов Италии» (Giornale dei letterati d'Italia). Томмазо Теманца, теоретик и архитектор-практик, инженер второй половины XVIII в., опровергает первенство Дзено в этом вопросе, добавляя к содержанию записки дату 1520 г.

Сохранилось свидетельство Леандро Альберти от 1517 года, который называет Франческо Колонну создателем *некоторой* книги. Название ее не

---

[40] Полию брат Франческо Колумна страстно любил.

[41] Pasetti G. Il libro come Labirinto infinito: questioni fondamentali dell'Hypnerotomachia // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h2.htm (дата обращения: 28.04.2013)

[42] «MDXII. XX Juni. Nomen verum auctoris est Franciscus Columna Venetus, qui fuit ordinis praedicatorim, et dum amore ardentissimo cuiusdam Ippolitae teneretur Tarvisii, mutato nomine Poliam eam autumat, cui opus dedicate, ut patet; librorum capita hoc ostendunt pro unoquoque libro prima litera: itaque simul iunctae dicunt: POLIAM FR.FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT» // Zeno A. Giornale dei letterati d'Italia. T XXXV, 300. Цит. по: Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 709.

упоминается. Скорее всего, речь шла именно о «Сне Полифила», но сам способ, каким выражается Альберти[43], оказывается очень неопределенным.

Остается догадываться, насколько широко была известна запись в XVI веке, но в XVII веке, если верить словам[44] Лиан Лефевр, анаграмма была единственным достоверным источником-свидетельством об имени автора романа. Считалось, что брат Франческо Колонна зашифровал в нем свою тайну, чтобы достаточная откровенность текста не смогла запятнать репутацию монаха. В XVIII и XIX столетиях роман продолжал вызывать высокий интерес не только читателей, но и исследователей.

Первые сведения о жизни Ф.Колонны были найдены эрудитами XVIII в. во главе с вышеупомянутым Дзено. Акростих, таким образом, впервые получил подтверждение в биографических данных. Было установлено, что человек по имени Франческо Колонна родился в 1433 году, был монахом в Тревизо в то время, к которому относится сам роман; что существовала семья Лелио, к которой принадлежала Полия; что Ф.Колонна находился в Венеции в монастыре Санти Джованни э Паоло, где он умер в 1527 году в возрасте 94 лет[45].

Этого оказалось достаточно для решения проблемы авторства. Для Теманцы, к примеру, очевидно, что автор книги - Франческо Колонна, прозванный Полифилом, известный ученый, архитектор, который после смерти Полии облачился в одежды доминиканца в монастыре Санти Джованни э Паоло, где, как предполагается, были и другие члены его семьи, и в том числе, возможно, его брат по имени Пьетро, и где он закончил свой «Сон»[46].

Но как возможно, чтобы такой гений скрывался в монахе? Почему такой ум породил только одну работу? Достоверность акростиха требовала доказательств.

---

[43] «Franciscus Columna venetus che in quodam libro materno sermone edito litteraturam et varium ac multiplex ignenium suum praesefert». (Франческо Колумна, который в *некоторой* книге, изданной на родном языке, явил и многообразную, и многогранную ученость»). // Alberti L. Volume de viris illistribus ordinis praedicatorum libri sex. Bologna. 1517. a.c. 154[b]. Приводлится по: Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 709.

[44] Леферв утверждает, что анаграмма была открыта неким читателем спустя полтора столетия после издания книги. Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997. P. 92.

[45] Croce B. La «Hypnerotomachia Poliphili». Capitolo IV. In: Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento, III. Bari, Laterza, 1952. P. 50.

[46] Temanza T. Vita di Fra Francesco Colonna, soprannominato Polifilo Architetto // Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani, che fiorirono nel secolo XVI, scritte da Tommaso Temanza, architetto ed ingegnere della Sereniss. Republica di Venezia. Libro primo. Venezia, nella Stamperia di C.Palese, 1778. P. 48-49.

Доменико Ньоли (1838-1915) признавался, что не может освободиться от мысли, что кто-то из известных гуманистов скрывается под монашеской рясой. «Этот гений эрудиции не оставил и следа в мире литературы и искусства, ни единого очерка о нем, <...> ни одного упоминания среди современников», - высказывал удивление Джузеппе Бьядего[47], но все же в своей работе «Вокруг Сна Полифила» (1901) он достаточно ясно высказывается в пользу авторства брата доминиканца Франческо Колонны. В качестве доказательства он приводит свидетельство Леандро Альберти и вышеприведенную записку, найденную вверху первой страницы экземпляра «Сна Полифила».

Небольшое замечание исследователя второй половины XIX в. Эммануэле Антонио Чиконьи[48] содержит сведения о трех современниках, носивших имя Франческо Колонна. В разное время они пребывали в доминиканском ордене монастыря Санти Джованни э Паоло в Венеции в первой половине XVI века. Первый Франческо Колонна, известный как Полифил, умер 2 октября 1527 года, в возрасте 94 лет, был знаменитым архитектором и писателем. В этих сведениях Чиконья ссылается на работу Теманцы. О втором однофамильце говорится в некрологе Санти Джованни э Паоло, из которого следует, что учитель Франческо Колонна, воспитанник монастыря, умер от лихорадки 17 мая 1520 года в возрасте 43 лет. Третий Франческо Колонна был священником венецианского монастыря, «фигурой достойной, поскольку объединялся вместе с первосвященниками, кардиналами и другими знатными людьми против папского вмешательства в дела исповеди и причастия»[49].

На сегодняшний день наиболее полный объем биографических данных о фигуре Франческо Колонны представляют собой два тома «Биография и труды» Марии Терезы Казеллы и Джованни Поцци[50]. Биографические издания итальянских ученых поражают глубиной и тщательностью изучения. Поцци

[47] Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 707.

[48] Cicogna E.A. Intorno la vita e le opera di Marcantonio Michiel, patrizio veneto della prima meta del secolo XVI: memoria. Venezia: Segreteria del'I. R. Instituto Veneto. 1861.

[49] Cicogna E.A. Intorno la vita e le opera di Marcantonio Michiel, patrizio veneto della prima meta del secolo XVI: memoria. Venezia: Segreteria del'I. R. Instituto Veneto. 1861. P. 40

[50] Casella M.T. - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova. Editrice Antenore. 1959.

проводит подробный анализ бухгалтерских и монастырских книг Сан Николо в Тревизо и Санти Джованни э Паоло в Венеции, как считается, мест пребывания брата Франческо Колонны. Несмотря на то, что имя монаха отсутствует в монастырских книгах Сан Николо, некто под именем «брат Франческо из Венеции» довольно часто встречается в бухгалтерских документах тревизанского монастыря, прежде всего, там, где речь идет о платежах и средствах, необходимых для проведения месс. То же имя встречается в книгах венецианского монастыря. Отсутствие имени монаха в монастырских книгах, как предупреждает Поцци, вовсе не означает, что брат не принадлежал к обществу данного монастыря. «Нотариусы могли упоминать треть или две трети всего сообщества. Кто упоминался? Те, кто имели права и присутствовали в тот момент в монастыре или все, что имели права вообще (но могли и в настоящее время отсутствовать в монастыре)?», - размышляет Поцци[51]. Отсутствие четкого понимания того, как велись книги, каковы были критерии упоминания в их главах, был ли, наконец, «Франческо из Венеции» тем самым Франческо Колонной, автором романа, оставляют место гипотезам и сомнениям. Чтобы доказать присутствие брата в Тревизо, недостаточно ни описаний города в «Гипнеротомахии», ни его отсутствия в этот период в монастыре Санти Джованни э Паоло, несмотря на то, что пребывание в последнем считалось единственной альтернативой его присутствию в Тревизо. Авторы Казелла и Поцци приводят множество примеров неопределенности сохранившихся архивных данных. К примеру, в главе монастырской книги от 1454 года имя Франческо Колонны не фигурирует, в то время как в бухгалтерских актах этого же периода оно присутствует. Поцци изучает запись в книге монастыря Санти Джованни э Паоло от 2 декабря 1471 и запись бухгалтерского отчета монастыря в Тревизо от 2 апреля 1472 года. В первой упоминается некий «брат Франческо Колонна из Венеции», в свою очередь, вторая запись гласит, что человек по имени «Франческо из Венеции» получает деньги на проведение мессы 2 апреля

[51] Pozzi G. Per la biografia di F.Colonna // Casella M.T. - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova. Editrice Antenore. 1959. Vol. II. P. 7.

1472 года. Предположение, что речь идет об одном и том же человеке, не очень правдоподобно, поскольку перемещение из венецианского монастыря в тревизский в провинциальных и центральных регионах обычно совершалось на третье воскресенье после Пасхи[52]. Иными словами, фигура Франческо Колонны все еще окутана различными биографическими неточностями, хотя, несомненно, есть и достоверные сведения. К примеру, с уверенностью можно сказать, что брат Франческо находился в Венеции в периоды с июля 1481 по июнь 1483 гг., с 1487 по 1488 гг.

Окончательную уверенность в отношении автора романа Казелле дал документ № 50 от 5 июня 1501 г., гласивший, что монах по имени Франческо Колонна был обязан вернуть сумму, взятую в долг по случаю печатания книг («occasione libri impressi»). Ни Казелла, ни Поцци не сомневаются, что речь идет о Полифиле, хотя прямых доказательств нет.

Из краткой сводки[53] ключевых событий в жизни Ф.Колонны мы узнаем, что дата его рождения (1433 год) остается догадкой, основывающейся на дате смерти в 1527 году (либо 2 июля, либо 2 октября) и его возрасте (94 г.). Известно, что в 1465 году Фраческо становится священником доминиканского ордена в Тревизо, спустя два года наставником для новициев. В 1472 году зарегистрировано его пребывание в монастыре Санти Джованни э Паоло в Венеции. Уже через год ему предлагают стать преподавателем теологического факультета Падуанского университета. И хотя Казелла не отказывается от того, что Ф.Колонна действительно был знаком с Падуей, реальность его преподавания на факультетах теологии и риторики он подвергает сомнению. Почвой для сомнений служат не только биографические данные, но и анализ творчества Ф.Колонны, согласно которому венецианский монах находился вне передовых риторических и грамматических тенденций падуанского университета. По лингвистическим особенностям Ф.Колонна был ближе старовенецианской традиции, чем специфической падуанской среде. Спустя восемь лет в 1481 году особым указом

[52] Pozzi G. Per la biografia di F.Colonna // Casella M.T. - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova. Editrice Antenore. 1959. Vol. II. P. 9.
[53] Casella M.T. - Pozzi G. Op. cit. P. XIV-XV. P. 103-106.

он был удостоен степени магистра (Master per bullam) и стал обитателем монастыря Санти Джованни э Паоло в Венеции. С этого момента он лишь изредка будет посещать Тревизо. В 1496 году Франческо освобождается от звания священника и вскоре (1500) получает разрешение жить вне стен монастыря. Период с 1501-1510 гг. предположительно характеризуется написанием этической итальянской поэмы «Сон Дельфила» («Delfili Somnium»; первое издание было подготовлено в 1959 г. Казеллой и Поцци)[54]. В 1515 году Ф.Колонна, возможно, по причине экономических проблем монастыря, покидает Венецию и возвращается в монастырь Тревизо, но продолжает посещать Венецию по медицинским нуждам (согласно монастырским записям, он часто болел). Также сообщается, что в 1516 году Ф.Колонна позволил себе высказать порицание коллегам, обвинив их в содомии и других неподобающих вещах. Но в результате расследования Франческо признал, что его слова безосновательными и был вынужден просить прощения. Вскоре Ф.Колонна сам был обвинен (возможно, в изнасиловании[55]) и осужден на изгнание из Венеции, ему было запрещено служить, а также слушать мессу. В 1518 году он снова в венецианском монастыре в качестве учителя грамматики (1520) и должности прокуратора (1520), доверенного лица (1521). Говорят об еще одном скандале, после которого он снова возвращается в монастырь. В связи с возрастом он получает пособие на еду и дрова до самой своей смерти в 1527 году.

В подтверждение авторства Ф.Колонны Казелла и Поцци приводят рассказ брата-доминиканца Маттео Банделло, в котором говорится о приключениях монаха. Он озаглавлен «Как брат Франческо Колонна, венецианец, любил одну

---

[54] М.Т.Казелла и Дж.Поцци приписывают эпической поэме «Сон Делфила» (Delphili Somnium) авторство венецианского монаха Ф. Колонны. Контраргументом выступает исследование М.Корти «От венецианского монастыря до пьячентинского замка. Автор «Сна Дельфила» не Ф.Колонна», где сообщается, что период с 1505 по 1511 год Ф.Колонна провел вне стен монастыря, поэтому отсутствуют какие-либо достоверные свидетельства в архивах о жизни и деятельности Колонны в этот период. Эту лакуну, продолжает Корти, Казелла заполняет «очень приятным сюрпризом», предлагая читателю вкусную новеллу Матео Банделло, выдающегося итальянского новеллиста XVI века. // M.Corti. Da un convento Veneto a un castello piacentino.L'autore del «Delfilo» non' è F. Colonna // Metodi e fantasmi, Milano, Edit: Feltrinelli Editore, 1969. P. 254-255. На русский язык работа не переводилась.

[55] Эти сведения приводит Дж.Пазетти. Он также говорит, что Ф.Колонна несколько раз не подчинялся указаниям Ордена и получал выговоры. // Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

женщину, которая была влюблена в другого и желала смерти брату, который убил ее любовника, чем обрек женщину на смерть»[56].

В пользу авторства Ф.Колонны косвенно могут говорить также изменения, произошедшие в монастырской жизни после эпидемии чумы, прокатившейся по Европе в середине XV века. Болезнь унесла с собой каждого десятого члена доминиканского ордена, и попытки вновь заселить монастыри, по словам Винченцо Банделло, священника монастыря Санти Джованни э Паоло, обернулись тем, что среди братьев оказались те, кто были «безнравственными, беспутными, те, кто вел скандальный образ жизни»[57]. Иными словами, речь идет о том, что в монастырскую жизнь с новыми людьми стали внедряться менее строгие образцы поведения.

Современные итальянское (1998) и английское (1999) издания романа высказываются в пользу авторства венецианского монаха. Краткие сведения[58] об авторе, изложенные во введении к современному английскому переводу, приведены с опорой на работу Казеллы и Поцци.

Несмотря на внушающие доверие изыскания этих авторов, остаются вопросы относительно авторства брата-доминиканца. Действительно, есть сведения о пребывании в двух монастырях некоего монаха с таким именем, но что связывает его с книгой? Выше были приведены классические аргументы в пользу его авторства: записка, открытая Апостоло Дзено, документ от 1501 года, в котором, кстати, речь могла идти о покупке какой-либо книги, вышедшей из типографии, а также замечание Леандро Альберти от 1517 года. К ним добавляется одно стихотворение Маттео Висконти, в котором говорится о Francisco alta columna[59]. Пазетти приводит эпиграммы итальянского гуманиста Анджело Колоччи (1474-1549) и венецианского гуманиста Раффаэле Дзовендзони

[56] Bandello M. Novelliere // Tutte le opere di Matteo Bandello, a cura di F. Flora, Milano 1934, parte II, novella IV, 691. Также в: Casella M.T - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova. Editrice Antenore. 1959. P. 50.

[57] Casella M.T - Pozzi G. Op. cit. P. 12.

[58] Godwin J. Introduction // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream. The Entire Text Translated for the First Time in English with an Introduction by Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999. P. XIV-XV.

[59] Visconti M. Francisco alta columna. Цит. по: Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

(1434-1495), рассказ Банделло, а также сонет 1518 года, который сопровождает экземпляр «Сна Полифила», хранившийся в Кэмбридже. В них говорится о неком человеке по имени Франческо Колонна. Однако кого имеет в виду Колоччи? Говорит он о римлянине или о долго проживающем в Риме человеке? Дзовендзони рассказывает о Колонне-археологе (antiquario), не упоминая о нем ни как о венецианце, ни как о писателе. У Банделло появляется персонаж брат Франческо Колонна, венецианец, склонный к телесным наслаждениям, нарушению запретов и убийствам. В сонете возглашается, что автором Полифила является Франческо, de virtù ferma colonnula (крепкая великая опора доблести). Но эпиграммы гуманистов ничего не говорят о связи Франческо Колонны с книгой. К сомнениям относительно авторства Франческо Колонны добавляется тот факт, что людей с этим именем было множество, около десяти только в Венеции, а особая страсть к эпохе древних не была редкостью или маргинальным увлечением среди культурного окружения[60].

Пазетти приводит еще ряд необъяснимых моментов в отношении авторства Ф.Колонны: анонимность автора не увязывается со столь прозрачным акростихом, а страх перед завистью собратьев и наказанием церкви за неугодную книгу противоречит наличию имени Франческо Колонны в длинном списке ученых людей доминиканского ордена. Пазетти указывает на содержательные несоответствия: сцена триумфа Приапа и описания силы Венеры изображены в очень свободной для религиозного человека манере, и в целом идея написать неканонический христианский роман вряд ли могла вызвать интерес монаха, в будущем ставшего епископом. Если принять во внимание изменения в монастырской жизни во время чумы, это является не самым сильным контраргументом. Но особый интерес представляют его интерпретации акростиха. Согласно первой, Франческо – неизвестный персонаж, и он не создавал Полифила. Из второй версии следует, что Ф.Колонна (согласно акростиху, Columna) вовсе не является фамилией, но аблативной формой слова «колонна». Тогда акростих звучал бы: «Друг Франческо окружил страстную

[60] Pasetti G. Op. cit.

любовь Полии этой колонной». Под колонной понимается выстроенная колонна посредством расположения вертикалей прописных букв. А за именем Франческо скрывается, как полагает Пазетти, фигура Франческо Гриффо из Болоньи, который является также художником-оформителем книги. В таком случае, надо признать, что акростих появился уже в типографии. И третья интерпретация гласит, что Columna является наложением или переложением Franciscus, в соответствии с чем фраза прочитывается как «друг Франческо любил Полию как колонну». С одной стороны, это прочтение близко второму. С другой, оно снова говорит об имени Франческо как псевдониме[61].

Ясно одно: далеко не все исследователи «Гипнеротомахии» разделяют увлечение акростихом, и некоторые из них полагают, что за Полифилом и вымышленным именем Франческо Колонны, как за защитной стеной, помогающей избежать ярости противников и завистников, скрывается известная личность.

Отечественный исследователь Анна Хоментовская[62] называет имя веронского гуманиста, типографа и алхимика Феличе Феличано (1432-1480). Две статьи на французском языке под одним названием «Felice Feliciano comme l'auteur de l'Hypnerotomachia Poliphili» («Феличе Феличано как автор «Гипнеротомахии Полифила») вышли в 1935 и 1936 гг. В его авторстве «убеждают не только признаки хронологические и территориальные, но и замечательный ряд совпадений по линиям языка, синтаксиса, литературных форм, эпиграфики, художественных традиций, техники и оккультных наук», - пишет Хоментовская[63]. Помимо общих любви к Античности, связи с гуманистическим

---

[61] Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011.
URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

[62] Анна Хоментовская (1881—1942) - историк и филолог, работающий в области итальянского гуманизма эпохи Возрождения.

[63] Цитата дана по биографической статье Б.С. Кагановича. Биографическая справка о А.И.Хоментовской. URL: http://litmap.tvercult.ru/homentovskaja/index.html (дата обращения: 06.06.2011).
«Работа о Феличе Феличано как авторе «Гипнеротомахии» была закончена в 1933-1934 гг. Но рассказать о своей работе А.Хоментовская не смогла: Институт истории науки и техники не принял ее доклада для выступления, а историческая комиссия Академии наук практически не работала. На русском языке работа не увидела свет. Перевод ее был послан в Италию, его обещали издать в Giornale storico della letteratura italiana, но не все редакторы были согласны. А.И. послала рукопись с письмом к Б.Кроче, благодаря которому работа была принята издательством Л. Ольшки для «Библиофилии», где вышла в 1935–1936 гг. в журнале и отдельным изданием.

миром, средой типографии, страсти Феличе Феличано к каллиграфии и коллекционированию классических надписей, сильный аргумент – это язык романа. Феличе Феличано попытался вместо искусственной латыни использовать, с большим воображением, вольгаре. Бенедетто Кроче не соглашается с Хоментовской, поскольку через некоторое время после публикации ее диссертации в Вероне на семинаре Бодони вышел томик, содержащий неизданную работу Феличе Феличано 1474 года. Она была написана спустя несколько лет после единственной даты романа (1467), но «содержала латинизмы и синтаксис, обычные для прозы XV в., но ничего, что указывало бы на стиль создателя Полифила…»[64]. Можно найти и другие недостатки позиции Хоментовской. К примеру, дата смерти Феличано (1479) говорит, что он не был связан ни с Альдом Мануцием, ни с Леонардо Крассо. В пользу авторства Феличе Феличано высказывается также исследователь середины XX в. Ламберто Донати[65].

Изучение «Гипнеротомахии» приводит Маурицио Кальвези[66] к мысли об авторстве князя Франческо Колонны из Палестрины (1453-1528)[67]. Он утверждает, что автор был римлянином, синьором Палестрины, а после 1484 года и членом языческого братства Римской Академии Помпонио Лето. Помимо акростиха, в котором, по мнению Кальвези, зашифровано имя Франческо Колонны из Палестрины, аргументами служат вышеупомянутые эпиграммы Солоччи и Дзовендзони, а также совпадение между храмом Фортуны Первородной, который Ф.Колонна отреставрировал, и архитектурой дворца, появляющегося на первых страницах «Гипнеротомахии». Однако ссылка на акростих выглядит сомнительной. На фигуры брата Франческо Колонны и правителя Палестрины указывает только анаграмма, не будь которой, их имена

A.Khomentovskaia, Felice Feliciano comme l'auteur de l'Hypnerotomachia Poliphili, in LaBibliofilia, XXXVII, (1935). P. 154-74, 200-212; XXXVIII (1936). P. 20-48, 92-102». (Каганович. Б.С. Указ. соч.).

[64] Croce B. La «Hypnerotomachia Poliphili». Capitolo IV // Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento, III. Bari, Laterza, 1952. P. 51.

[65] Ламберто Донати (1890 - 1982) – историк искусств, литератор, профессор при библиотеке в Школе Ватикана.

[66] Calvesi M. Sogno di Polifilo Prenestino, Rome, 1983.

[67] Франческо Колонна из Палестрины - представитель влиятельного римского рода. Он перестраивал церковь в Палестрине, а также соседние, принадлежащие его семье, здания, которые были разрушены папскими войсками в 1436 году.

никогда бы не появились в списке предполагаемых авторов. Зачем князю Ф.Колонне было скрывать свое имя после смерти в 1503 году его врага, Родриго Борджа, ставшего папой под именем Александра VI[68]. К тому же сомнительно, что бы римлянин Франческо Колонна мог создать такое произведение, как «Гипнеротомахия»: в биографических исследованиях Кальвези Ф.Колонна кажется в большей степени знатоком искусства, чем литератором.

На роль автора выдвигается также фигура Лоренцо Медичи Великолепного, правителя Флоренции (1449-1492). Росвита Штеферин[69] приписывает авторство «Гипнеротомахии Полифила» Никколо Лелио Космико, гуманисту XV, поэту, получившему признание в Падуе. В 1983 году Алессандро Парронки[70] и Пьеро Скапекки выпустили статью, в которой автором романа называют Элизео да Тревизо, монаха ордена Сервитов, который жил в Тревизо в 1500 году[71]. Не много фактов говорит в пользу его авторства, скорее, авторы преследуют цель опровергнуть авторство монаха Франческо Колонны, чем утвердить кандидатуру Элизео. Относительно акростиха Скапекки замечает, что он является не более чем посвящением: за Франческо Колонной, высокой колонной, скрывается достойный персонаж, более достойный, чем автор, редактор, типограф и герцог Гвидобальдо[72].

Автором романа не раз называют Леона Баттисту Альберти (1404-1472). Такой позиции придерживаются Э.Кретцулеско-Куаранта[73] и Л.Лефевр[74]. Кретцулеско-Куаранта предпочитает вести исследование, отталкиваясь от самого

---

[68] Существуют сведения, что главной мишенью для Борджа была одна из самых влиятельных римских семей - семья Колонны. Поэтому у Франческо якобы могли быть причины скрыть свое имя. Однако ни его отец, ни сам он, на самом деле, не были в жесткой оппозиции семье Борджа.

[69] Stewering R. Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico**.** 1996. Kunstgeschichte - Bd.52, 596.

[70] Alessandro Parronchi (1914 - 2007) – критик-искусствовед, поэт из Флоренции.

[71] Единственным свидетельством в пользу авторства Элисео де Тревизо оказывается Летопись сервитов А.Джанни, опубликованная в 1618-1620 гг., в котором Элисео называют «Полифилом <…> опубликовавшем свою работу в Венеции с Альдом Мануцием в 1500 г. На этом основании некоторые английские библиотеки внесли поправки в свои каталоги, чем наградили Элисео почетным званием автора «Гипнеротомахии», но практически никто не воспринимал это всерьез. Мино Габриеле (Mino Gabliele) опровергает это предположение.

[72] Scapecchi P. Цит по: Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

[73] Kretzulesco-Quaranta E. È Leon Battista Alberti misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili? Nella rivista Politica Romana, Quaderni dell'Associazione di Studi Tradizionali “Senatus”. Roma, N.3, 1996. URL: http://www.volta.alessandria.it/episteme/kretzul1.html (дата обращения: 20.05.2013).

[74] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997.

текста. В нем говорится о дате опубликования (декабрь 1499 года), упоминается фигура Леонардо Крассо, профинансировавшего появление книги. Датой 1467 года заканчивается роман. Также в тексте содержатся описания и изображения[75]. Кретцулеско-Куаранта придерживается текста и относительно вопроса авторства. Что книга говорит об авторе? Что его имя никто не должен знать, что он хорошо владеет различными дисциплинами: археологией, архитектурой, философией, естествознанием, теологией, классическими языками.

На вопрос, сформулированный в названии - является ли Альберти автором романа - Кретцулеско-Куаранта отвечает положительно, хотя и с оговорками. В работе «Сады сна. «Полифил» и мистика Ренессанса»[76], она пишет, что «Полифил» принадлежал перу не одного автора, но нескольких литераторов XV века. Первым из них исследовательница называет Альберти, вовлеченного в дела Римской Академии, но, в отличие от большинства, избежавшего преследований и наказаний во время процесса над римскими «академиками» (1466-1468). Затем набросок оригинала романа якобы достался Франческо Колонне из Палестрины, другому члену Римской Академии. Фигура князя из Палестрины не устраивает Кретцулеско-Куаранту в качестве единственного автора романа, потому как дата 1467 года, которой завершается «Сон», говорила бы о том, что «Гипнеротомахия» - творение четырнадцатилетнего подростка. После Альберти и Франческо Колонны из Палестрины, как полагает исследовательница, к роману приложил руку Лоренцо Медичи Великолепный, который на страницах «Гипнеротомахии» изложил историю своей любви к Лукреции Донати. Чтобы уберечь рукопись от Александра VI Борджа, было решено передать текст Альду Мануцию.

---

[75] В этих описаниях, оговаривается Кретцулеско-Куаранта, выражены важнейшие теологические идеи (будущее воскресение тел, единство и триединство Бога, божественные истоки жизни, которая обязана божественной любви). Божественная любовь выступает организатором и связующим началом сил в универсуме. С этим созвучны мотивы тосканских «верных любви» поэтов, в частности, слова Данте: «Любовь, что движет солнце и светила». Автор замечает сходство идеи Любви, дарующей Жизнь, с положениями папы Алессандро VII (1655-1667), известным гуманистом. Нужна была группа ученых теологов, чтобы открыть три догмы в разных этнических обществах, поэтому автором «Гипнеротомахии» должен был быть археолог, который был бы не понаслышке знаком с античной архитектурой, философом и теологом, который смог бы явить образ универсальной теологической веры. // Kretzulesco-Quaranta E. È Leon Battista Alberti misterioso autore…URL: http://www.volta.alessandria.it/episteme/kretzul1.html (дата обращения: 20.05.2013).

[76] Kretzulesco-Quaranta E. Les Jardins du Songe. «Poliphile» et la mystique de la Renaissance. 1986.

Большую заслугу в создании романа Кретцулеско-Куаранта отводит Альберти. На это указывают поразительные совпадения в ментальности, обширных знаниях и культурных интересах Альберти и Полифила. Альберти был знатоком латыни и вольгаре, что могло бы объяснить язык Полифила. На вопрос «зачем Альберти шифровать себя?» исследовательница отвечает - чтобы сохранить свою жизнь и жизнь своих друзей из Академии даже после его смерти. Что касается акростиха, то разделение романа на главы произошло, по ее мнению, уже в редакции Мануция, и в 38 буквах, сложившихся в осознанную фразу, не нужно видеть ничего, кроме уловки. Кретцулеско-Куаранта также обращается к знаку «b»[77], который появляется дважды в тексте и который, как она полагает, означает «Battista» - так привычно называли Альберти друзья.

На первый взгляд, позиция Кретцулеско-Куаранты выглядит последовательной, но стремление приписать один текст различным авторам чревато неточностями. Единообразие структуры романа, изобилие ссылок и экстатические описания любовного чувства делают «Гипнеротомахию» далекой от типа произведения, создаваемого группой людей. К тому же насколько сходство мировоззрений может быть серьезным критерием в определении авторства? С такой же легкостью автором «Гипнеротомахии» мог бы быть кто угодно из среды гуманистов. А расшифровка знака «b» ничуть не убедительнее других, о которых еще пойдет речь.

Название работы Лефевр «Гипнеротомахия Полифила» Леона Баттиста Альберти» говорит само за себя. Исследователи привыкли фокусироваться на конкретных аспектах работ Альберти, а в нем самом видеть историка и последователя ряда устоявшихся идей, но не новатора. Вот почему, полагает Лефевр, ученые до сих пор не заметили прямой связи между Альберти и «Гипнеротомахией». Уже с первых страниц итальянский памятник поражает глубиной литературных источников, а литература, как замечает Лефевр, была

[77] Буква «b» появляется дважды. В начале, когда герой проходит через трудные обряды инициации, возрождающие героя вместе с каплей источника. Второй раз букву «b» герой находит в ребусе, расшифровываемом в виде текста, похожего, как замечает Кретцулеско-Куаранта, на манифест гуманизма: «Добровольно принеси свои труды в жертву Богу Природы. Постепенно ты возвратишь душу Богу, и он, милосердно руководя ею, возьмет ее под надежную стражу и сохранит невредимой» [c1] // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с лат. мой. – *Ю.П.*

настоящей любовью и «наиболее приятной вещью, какая только существует»[78] для Альберти, который сам был поэтом, а также писателем, автором фантастических проектов и документальных описаний. Авторство Альберти, считает Лефевр, объяснило бы лингвистическую перегруженность текста итальянского романа: Альберти обучался в других странах и владел иностранными языками. В склонности Альберти называть своих персонажей греческими именами - этой модой «болело» все Раннее Возрождение – Лефевр видит подтверждение знания автором греческого языка. Помимо этого, - подчеркивает исследовательница, - латинские и греческие филологические источники для «Десяти книг о зодчестве» и «Гипнеротомахии» идентичны: оба произведения содержат ссылки на Аристотеля, Цезаря, Цицерона, Марциала и других авторов. В «Интерченалисе», собрании диалогов и басен, Альберти выступает в буквальном смысле создателем языка, употребляет слова, ранее не встречающиеся у античных авторов. Похожую ситуацию являет текст «Гипнеротомахии». К тому же, Лефевр убеждена, что, подчиняясь распорядку жизни в монастырях, брат религиозного сообщества не располагал временем и не мог обладать достаточными литературными, архитектурными и техническими знаниями, необходимыми для создания столь серьезного собрания гуманистических знаний Кватроченто. Вывод Лефевр таков: Альберти вполне был способен создать труд, который бы сравнился с таинственным произведением.

В романе, действительно, есть много прямых отсылок к работам Леона Баттисты Альберти, особенно в том, это касается архитектурных описаний. Это останется главным положением, связывающим Альберти с текстом «Гипнеротомахии». Однако достаточно ли этого, чтобы считать его автором? Лефевр ссылается на общую полиязычность гуманистической культуры, и Альберти, принадлежа ей, наверняка имел достаточные представления о других языках, или, по крайней мере, мог всегда обратиться к знатокам арабского и

[78] Alberti L.B. De commodis litterarum atque incommodis. Edit. F. Farris. Milan. 1971. P. 48. Цит. по: Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997. P. 112.

еврейского языков. Но письменных источников, подтверждающих знание гуманистом еврейского и арабского языков, нет. Отсутствуют также упоминания о халдейских источниках в папской библиотеке. К фактам, провоцирующим сомнения, добавляется дата смерти Альберти (1472), означающая, что он не мог участвовать в издании книги, а в участии автора «Гипнеротомахии» в ее публикации практически нет сомнений. Непонятным выглядит также требование анонимности. Все это – существенные препятствия к тому, чтобы назвать Альберти автором «Гипнеротомахии».

Интерес представляет позиция Пазетти. В работе «Сон Пико. Тайны Гипнеротомахии», точнее - в статье «Указания и доказательства: Джованни Пико делла Мирандола и Альберто Пио да Карпи в истории происхождения Гипнеротомахии Полифила»[79] на роль автора романа Пазетти предлагает Джованни Пико делла Мирандолу. Страстно влюбленный в Античность, он был более чем знаком с интеллектуальной средой эпохи. Пико был видным гуманистом и знал неоплатоническую проблематику не понаслышке, владел латинским, греческим, арамейским и арабским языком. Знакомство Пико с Альдом Мануцием было вполне возможно. Но для Пазетти, прежде всего, важно, что Пико родился в паданской зоне (долине реки По), и это отразилось на языке романа. Выдающегося гуманиста, как и автора таинственного романа, привлекали разные материи – от геометрии до ботаники, от архитектуры до изучения драгоценных камней. К тому же Пико известен своим стремлением примирять традиции в поиске единой истины, совокупной мудрости. Конечно, «Сон Полифила» по форме далек от философского трактата, хотя концептуальная нагруженность прочитывается за аллегоричностью повествования. К тому же к моменту выхода романа Пико делла Мирандолы уже не было в живых, и значит, он не принимал участия в издании «Сна Полифила».

Проблема авторства не является основной темой настоящей диссертации.

---

[79] Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011.
URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

Однако она позволяет, даже при суммарном обзоре, войти в исследовательский и общекультурный контекст «Гипнеротомахии Полифила». В дальнейшем представляется возможным, в соответствии с уже известным акростихом, «в рабочем порядке» принять в качестве автора романа Франческо Колонну, не уточняя, скрывается ли за ним фигура венецианского монаха, правителя Палестрины или какая-то другая известная личность. По мере обращения к историографии романа в будущем тема авторства не раз будет возникать, дополняясь новыми вопросами и предположениями, но вряд ли когда-либо будет решена окончательно, если не будут найдены новые документальные свидетельства. Неточности в сохранившихся сведениях создают широкий простор для исследовательской интерпретации.

§ 1.3. Исследования XVIII-XIX вв.

Исследования «Гипнеротомахии» в XVIII и XIX вв. имели свои особенности. В 1753 году выходит работа Джусто Фонтанини «Библиотека итальянского красноречия»[80] с аннотацией Апостоло Дзено. Это исследование не удовлетворило научного интереса Томмазо Теманцы, о чем тот спешит уведомить читателя во введении к своей работе «Жизнеописания наиболее знаменитых венецианских архитекторов и скульпторов, которые процветали в XVIII столетии». Как следует из самого названия, роман интересен для Теманцы с точки зрения архитектуры, но прежде чем перейти к исследованию архитектурных пассажей, он считает своим долгом сказать несколько слов о жизни, образовании и великом труде Ф.Колонны.

Теманца подчеркивает даровитость и ученость Ф.Колонны, немногим свойственные в его возрасте, однако, к примеру, знание восточных языков в культуре Венеции было далеко от уникальности. Каждый юноша знатного происхождения проводил свою молодость в Греции, Константинополе и Египте,

[80] Fontanini G. Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni di A.Zeno, II, Venezia, 1753.

изучая языки[81]. Молодые люди должны были путешествовать, как правило, в далекие регионы, открывать для себя нравы и природу народов, их законы и искусства[82]. Культурная ситуация Венеции XV в. станет предметом более подробного рассмотрения у Никола Матеры в историческом эссе о «Гипнеротомахии»[83]. Историческое и культурное значение 1453 года сложно переоценить. Падение Константинополя возродило интерес к греческой культуре. Многие авторы начали переводить и комментировать классиков Греции, а в таких городах, как Флоренция, Рим, Падуя, Болонья, Феррара, Венеция появлялись кафедры греческого языка[84]. Джанноццо Манетти (1396-1459) был таким знатоком иврита, «как если бы впитал его с молоком матери», а венецианский медик Джеронимо Рамузио и Андреа Монгайо из Беллуно отправлялись изучать арабский язык в Дамаск, чтобы потом переводить на латынь труды Авиценны[85]. Иными словами, знакомство с восточной традицией не было фрагментом биографии какого-либо конкретного ученого, но, напротив, стало настоящим феноменом культуры Венеции XV века, к которой принадлежал и Франческо Колонна. Однако нельзя с точностью сказать, что Ф.Колонна много времени провел в путешествиях. Возможно, знания и образы «Сна Полифила» были подчерпнуты из книг.

Биографические подробности, найденные эрудитами во второй половине XVIII века, позволили за персонажами «Гипнеротомахии» увидеть реальные

---

[81] Temanza T. Vita di Fra Francesco Colonna, soprannominato Polifilo Architetto // Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani, che fiorirono nel secolo XVI, scritte da Tommaso Temanza, architetto ed ingegnere della Sereniss. Republica di Venezia. Libro primo. Venezia, nella Stamperia di C.Palese, 1778. P. 2.

[82] Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854. P. 334.

[83] До сих пор «Гипнеротомахии» отводилась глава, энциклопедическая статья или заметка. Историческое эссе Матеры среди исследований XIX столетия занимает место первого труда, посвященного исключительно роману Колонны. Матера не разделяет общего весьма популярного объяснения имени героя, в котором хотят видеть нечто больше, чем любовь к девушке Полии (Полифил – любящий Полию). Вместо этого Матера отсылает читателя к самому тексту, где в речи Полифила звучит истолкование им самим собственного имени как «друга Полии». Причину создания «Гипнеротомахии» автор видит в следующем: «Ф.Колонна, монах, с горячим сердцем и открытый сладостным аффектам, закрылся в своей келье и, восхищаясь всегда только своим идолом, не мог так быстро забыть его. Изучая античных латинских поэтов, он видел всегда, как они выходят за пределы образа возлюбленной. Делия, Синтия, Лебия, Лалаге принимали для одинокого монаха формы и внешний вид Полии. Поэтому он отрицает вызывающий отвращение современный мир, который отнял у него возможность получить ее, обращается к древности, реконструируя Античность и форму мира в себе, в котором и запирается. Выражением этого идеального мира и является Гипнеротомахия». // Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico. 1890. P. 22-23.

[84] Ibid. P. 45.

[85] Ibid. P. 46.

личности Франческо Колонны и Ипполиты Лелио. Апостоло Дзено приводит сведения о пребывании Ф.Колонны в Тревизо и его знакомстве с семьей Теодора Лелио, чья племянница звалась Лукрецией. Теманца подхватывает эти сведения, однако утверждает, что имя племянницы было Ипполита. Традиции видеть в «Гипнеротомахии» реальную историю жизни ее автора придерживается Винченцо Маркезе: скудность сведений о Ф.Колонне подталкивает к тому, чтобы искать их в самом романе. При этом он оговаривается, что «романы – слишком ненадежные гиды, которые местами не ведут ни к какому разумному результату, сбиваясь на пути в глубины бреда воображения»[86]. Неудивительно, что обнаруженная акрофраза обратила на себя внимание писателей, упорных в своем желании найти в путешествии Полифила историю «брата антиквара и архитектора», а также возбудила интерес к фигуре Полии, в которую так «откровенно был влюблен бедный Полифил»[87]. Согласно мнению Маркезе, Полия была реальной фигурой, однако другие полагают, что в ее образе таится другой смысл[88].

Особой темой уже в исследованиях XVIII века стал образ Античности в «Гипнеротомахии». В своем романе Ф.Колонна отражает эпоху XV века – времени эрудиции и возрождения Античности, которыми была охвачена вся итальянская жизнь. Классическая древность была не столько языковой, сколько культурно-исторической, идейной почвой всего итальянского Возрождения. Невероятный пыл и энтузиазм охватили эрудитов, заставив их объезжать Европу и Азию в поисках античных рукописей, чтобы тем самым вернуть к жизни древнюю ученость и сделать ее живой. Первыми в их ряду были Петрарка, Боккаччо и Кола ди Риенцо. «Умы обучались, дисциплинировались с помощью органических и обобщенных образцов великих классиков; знания и формы искусства, которыми были украшены латинские и греческие книги, переносились в вольгаре; оформлялись законы грамматики и синтаксиса; все это было серьезной пищей мирской учености <…> и тосканский диалект Данте, Петрарки и Боккаччо смог за несколько лет сделаться национальным языком Италии, -

[86] Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854. P. 335.
[87] Ibid. P. 338.
[88] См.: Глава V. О природе женского образа в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Опыт культурно-философского анализа.

говорит Матера[89]. В своем «Любовном борении во сне» Полифил продолжает тенденцию возвращения Античности в культуру Италии XV века, что дало прекрасные результаты в языке и искусстве. Как выражается Теманца, «Полифил был чрезвычайно влюблен в Античность»[90], может даже в не меньшей степени, чем в Полию.

Архитектура – еще одна важная тема для исследователей рубежа веков - продолжает тему Античности. Описанию архитектурных построек Ф.Колонна уделяет большое внимание, а наличие математических расчетов в книге придает роману черты настоящего архитектурного трактата. В XVIII веке даже утвердилась традиция видеть в авторе романа не только теоретика, но и архитектора-практика. На этом сосредоточил свой основной интерес Теманца. Будучи архитектором, он обращается к архитектурным описаниям и к сравнениям их с античной теорией строительства. Согласно его позиции, брат-доминиканец Франческо Колонна, прозванный Полифилом, был ученым-архитектором. Свидетельством тому служат рассуждения героя о том, какими должны быть основания гения архитектора, с чего необходимо начинать обучение архитектуре, каким образом великие мужи прошлого измеряли и украшали свои работы. Последние слова являются цитатой из Альберти. Текст «Гипнеротомахии» говорит о том, что Ф.Колонна был более чем знаком с работами последнего, а также с теорией архитектуры Витрувия.

Маркезе, в свою очередь, поставил Ф.Колонну в один ряд с Альберти и Брунеллески, которые «принесли Италии соразмеренную с греками и римлянами славу»[91]. Исследователь приводит обширную цитату отца-доминиканца Федеричи, который перечисляет все архитектурные описания и приемы, которые представляет Ф.Колонна, завершая риторическим вопросом: «И кто тогда откажется относить к числу архитекторов и писателей об архитектуре

[89] Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico. 1890. P. 57-58.
[90] Temanza T. Vita di Fra Francesco Colonna, soprannominato Polifilo Architetto // Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani, che fiorirono nel secolo XVI, scritte da Tommaso Temanza, architetto ed ingegnere della Sereniss. Republica di Venezia. Libro primo. Venezia, nella Stamperia di C.Palese, 1778. P. 7.
[91] Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854. P. 332.

Полифила?!»[92] И это притом, что Ф.Колонна не всегда соблюдает законы античной застройки, не всегда следует Витрувию. Он изучал и боготворил античного предшественника, но не хотел быть рабом его мысли. Книга Ф.Колонны, если ее очистить от непонятного жаргона, любовных безумств и ненужных отступлений, оценивалась Маркезе как наиценнейшая для обновления архитектуры и искусства своего времени.

В дальнейшем желание увидеть в «Гипнеротомахии» пособие по архитектуре все чаще натыкалось на неточности и ошибки в описании. В 1785 году вышла критическая заметка Франческо Милиция в архитектурной энциклопедии, где творчество Франческо Колонны, а вместе с ним Т.Тассо и Л.Ариосто, становятся предметом насмешек. «Мне стыдно от того, что я, как попугай, подпал под влияние Сна Полифила. <…> Он не был ни архитектором, ни писателем об архитектуре. Книга Ф.Колонны сделана не для чтения, еще меньше для обучения. Кто комментировал ее, тот, считай, потратил время на архитектора Витрувия», - выносит приговор Милиция[93].

Как упоминалось выше, текст «Гипнеротомахии» не раз подвергался аллегорико-дидактическому прочтению. В большей части романа Маркезе видит моральный смысл. Пять нимф, которых встречает герой, олицетворяют пять чувств тела, «они суть слуги и жрицы, душе в прикрепление, чтобы чувственные объекты стали ей доступны»[94]. В королеве Элевтериде должна узнаваться Свободная Воля, которая руководит и правит телом и чувственной страстью. Густой и ужасный лес, в который пускается герой и где есть много повторяющихся причин сбиться с пути и потеряться, Маркезе сравнивает с первым вхождением человека в жизнь. В звуках музыки, отвлекающих героя от

---

[92] «Он (Ф.Колонна. – *Ю.П.*) нам дает предписания Витрувия с теми же словами и с теми, что Леон Баттиста Альберти использовал для своего учения об архитектуре <…> Он первый рисует Скамилли, как тому учил Витрувий, он первым решает проблемы оформления внутри круга многоугольника из семи сторон <…>; он первым учит новой форме витрувианских завитков и правильных арок, устраняя все готическое; им уравниваются архитектурные пропорции в гармонии с музыкой; пятью орденами с интерпретацией более подходящей словам Витрувия, предоставляет нам более четкие и точные сведения и более слаженную меру хорошо спланированных римских построек, с предоставлением схем дверей, дворцов, площадей, внутренних двориков, храмов, сам он в каждой своей части сообразно правилам более строгим, их формирует…» // Federici D.M. Memorie trevigiane sulle opera di disegno dal 1100 al 1800, I, Venezia 1803. P. 100-101. Цит. по: Marchese V. Op. cit. P. 343-344.

[93] Milizia F. Memorie degli architetti antichi e moderni, II, Parma, 1785. P. 138.

[94] Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854. P. 341.

источника с водой, проявляет себя сильное желание утолить жажду ума в верном источнике.

Под аллегоричностью, как «под покровом изобретательных выдумок», Матера предлагает видеть «правильные положения моральной философии <…> суету жизни и мирских удовольствий»[95]. Речь идет о взаимной борьбе разумной (ragionevole) и вожделеющей (concupiscibile) добродетелей. Ярким выражением конфликта Разума и Страсти (Воли) является выбор одного из трех порталов.

Аллегорическое прочтение его сочинения позволяет записать Ф.Колонну в один ряд с другими авторами, которые выражались о предметах моральных в форме аллегории. Это Брунетто Латини и его «Маленькое сокровище» (1220-1294), «Триумфы» Петрарки, «Любовное видение» Боккаччо, Якопо дель Пекора и его произведение «Фимеродия» и Федерико Фрецци (1345-1416) с сочинением «Четвероцарствие» (Il Quatriregio). Последний также был братом-доминиканцем, профессором теологии, которого, как полагает Матера, Ф.Колонна в большей степени имитирует. В описываемом конфликте разума и любви, добродетели и фортуны автор «Гипнеротомахии» наследует ход мысли Анджело Полициано в «Стансах на турнир», продолжают тему противоборства вслед за ним Л.Ариосто и Т.Тассо.

В XX веке исследователи не раз будут говорить об аллегоричности романа. Л.Ф.Бенедетто скажет, что роман Ф.Колонны есть «постепенное восхождение к некой счастливой области, которая располагается между небом и землей, к любви, в которой одновременно есть нечто от человека и божества»[96]. Арнальдо Бруски назовет путешествие Полифила процессом инициации посредством эмоциональных и психологических изменений. Позже размышления Бруски будут подхвачены М.Габриэле и М.Ариани. М.Кальвези отмечает, что наполненность романа преобразованиями и аллегориями - от явлений голубя и дракона до обращения к контрастирующим символам солнца и луны, волка, орла и льва, которые пожирают девушку, – создает «боккаччиевскую» атмосферу.

---

[95] Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico. 1890. P. 31.
[96] Benedetto L.F. Altre fonti dell' «Adone» di G.B. Marino// Giornale storico della letteratura italiana, LVI (1910). P. 123. URL: https://archive.org/stream/giornalestoricod56toriuoft#page/120/mode/2up (дата обращения: 14.05.2014)

К концу XIX века исследовательская литература, посвященная «Гипнеротомахии», не была обширной, однако постепенно формируется круг тем, составивших исследовательское поле романа.

§ 1.4. Исследования XX века

Ученые ушедшего столетия в большинстве своем все еще склонны верить заветной акрофразе, открывающей завесу над именем автора, хотя требования связать фигуру монаха Франческо Колонны с его романом, найти какие-нибудь упоминания о нем среди писателей XV в. так и не были удовлетворены.

Снижение ажиотажа вокруг имени автора не означало, что общее очарование книгой прошло. Анонимность - не единственная тайна книги. «Все странно в этой книге – скажет Бьядего - автор, атмосфера эрудиции, и литература, и изобразительное искусство, к которым он (автор. – *Ю.П.*) пришел в старости, оставив самые недостоверные следы своего существования»[97].

Необычной является история публикации романа. Долгое время (до 1962 г.) считалось, что расходы на издание «Гипнеротомахии» взял на себя Леонардо Крассо из Вероны, посвятив ее Гвидобальдо, правителю Урбино. Из рассказа Бьядего о жизни Крассо, мы узнаем, что у издателя «Гипнеротомахии» был брат. Его точное имя неизвестно (возможно, Ладзаро), но известно, что он проходил службу в армии Гвидобальдо во время войны между Флоренцией и Пизой (1498). Война, точнее серия вторжений и блокад, плохо закончилась для правителя Урбино. Он потерял все завоеванные крепости, кроме Бибиены, в которой и вынужден был остаться. За военные заслуги брат Крассо получил часть крепости, а сам Леонардо в знак благодарности за почести, оказанные Гвидобальдо его брату, посвящает «Сон Полифила» правителю Урбино и выпускает издание на собственные средства. В своем письме к Гвидобальдо, предваряющем текст «Гипнеротомахии», Леонардо Крассо пишет: «Я всегда уважал (тебя) и

[97] Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 699.

восхищался тобой, непобедимый правитель, видя, как ты заботишься о различных добродетелях и славе своего имени, наибольшим же образом за то, что мой брат сражался под твоим командованием во время осады Бибиены, и все то, что ты тогда ему привил, он почитал за великое благо, говоря о твоей гуманности и радушии по отношению к нему. И мы полагаем, что это относится ко всей семье Крассов, и, приняв это, мы все несем тебе и уже не согласны с тем, чтобы ты был ближе ему, чем нам всем»[98].

Помимо прославления Гвидобальдо и материальной выгоды у Крассо мог быть личный интерес к этой книге. Если верить словам Бьядего, он был «ученым в искусстве <…> если и не был архитектором в истинном смысле слова, то был достаточно сведущ в архитектуре и специальных военных конструкциях»[99].

История возникновения «Сна Полифила» становится не такой однозначной, если обратиться непосредственно к его изданию, где ключевую роль играет фигура Альда Мануция. В своей работе «Франческо Колонна и Альд Мануций»[100] Поцци, посвящая ее Казелле в знак признания значимости ее исследований, предлагает взглянуть на отношения Ф.Колонны и типографа, попутно обращая внимание на некоторые художественные особенности книги. «Сон Полифила» выходит с иллюстрациями. В практике того времени в большинстве случаев рисунки являются частями романа, обрамлены текстом. Это значит, что Ф.Колонна сам должен был чертить схемы, определяющие соотношения того и другого. Из этого, однако, не следует, что рисунки принадлежат Ф.Колонне. Во-первых, велика разница между текстом и рисунком – это два разных вида творчества; во-вторых, разница между литературным вариантом - макаронически беспорядочными и нерегулярными описаниями - и гармоничными и спокойными, даже несколько суховатыми линейными изображениями - слишком разительна, чтобы тот и другие могли исходить от руки одного человека. К тому же похожее оформление текста появится в

[98] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. 16. Пер. с лат. мой. – *Ю.П.*

[99] Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 708.

[100] Pozzi G. Francesco Colonna e Aldo Manuzio. Berna. 1962.

иллюстрациях другой современной венецианской книги[101]. Иными словами, Ф.Колонна не мог быть одновременно и автором и художником-оформителем «Гипнеротомахии», однако составитель иллюстрационного ряда должен был быть очень близок автору текста.

В судьбе «Гипнеротомахии» Альд Мануций сыграл значительную роль. Выход этой книги в его издательстве стал неожиданным явлением. Книга вышла анонимной (по крайней мере, казалось такой), стала первым литературно-художественным произведением[102], которое опубликовало издательство Мануция, и первой работой на вольгаре, но, что важнее, единственной вышедшей под редакцией Альда книгой, содержащей иллюстрации в самом тексте. Макаронический язык, который считался невозможным для описания серьезной темы, скорее всего, воспринимался окружающими Мануция с недоверием и снисхождением[103], несмотря на то, что всего лишь год спустя Альд выпустил письма Святой Екатерины Сиенской, написанные на вольгаре. Античная тема, пронизывающая многие части «Сна Полифила», делает эту книгу созданием принципиально иной природы. Возможно, это побудило Мануция изменить свою линию поведения, такого ясного, сурового и возвышенного, ориентированного на труды философов и гуманистов, и опуститься на уровень Грегори и Станьино[104], создателей иллюстрированных развлекательных книг, которые не знали деликатного отношения к тексту, сопровождающему карикатуры.

Работы, выходившие в издательстве Мануция, как правило, принадлежали друзьям и сотрудникам Альда: таковыми являлись Пьетро Бембо, Лоренцо Майоли, Никколо Леоничено. Но ничего неизвестно о подобных отношениях Альда Мануция и Франческо Колонны. По отношению к Франческо господствовало умолчание, Альд не упоминал о нем в своей переписке, хотя оригинальные материалы «Сна Полифила» все еще хранились в издательстве и

---

[101] Pozzi G. Francesco Colonna e Aldo Manuzio. Berna. 1962. P. 8.

[102] До «Гипнеротомахии» типография Мануция выпустила значительные работы, среди которых пять томов Аристотеля, греческая грамматика Константина Ласкариса «Эротемата», или же «Вопросы» (1495), Пьетро Бембо «Об Этне», Перотти «Рог изобилия», а также произведения Анджело Полициано (1498). Только после 1500 года, после работы Лукреция начинают появляться великие латинские имена.

[103] Pozzi G. Op. cit. P. 12.

[104] Gregorio de Gregori и Bernardino Stagnino – издатели рубежа XV- XVI вв.

вновь были использованы сыном Альда, Паоло Мануцием, для издания 1545 года[105].

Несоответствие романа типичным альдинам Мануция, отсутствие дружеских и профессиональных отношений между Ф.Колонной и типографом дают основания полагать, что между издателем и автором должен был быть посредник. Однако Поцци опровергает легенду о том, что ведомый желанием скрыть свое имя в акростихе, Франческо Колонна опубликовал свой труд с помощью друга и торговца Леонардо Крассо, который, в соответствии с договором, притворился, что нашел манускрипт случайно[106]. Значит, встреча Ф.Колонны и Мануция все-таки должна была состояться. Подтверждением этому служит открытый Казеллой монастырский документ (№ 50 от 5 июня 1501 г.), о котором говорилось выше. Сведения гласят, что Ф.Колонна должен был вернуть монастырю некоторую сумму, которую он занимал для печатания некой книги. Этот документ не оставляет никаких сомнений у Казеллы и Поцци в том, что автором «Гипнеротомахии» является Франческо Колонна. Исследователи также уверены, что он должен был принимать участие в издании своего труда, иначе мог ли типограф без помощи автора добиться хотя бы минимального пространственного соответствия описания и изображения?

Однако не все доверяют с такой легкостью упомянутому документу. «Как возможно, чтобы языческий и эротико-биографический роман, который содержит непристойные моменты, <…> был напечатан на средства, заимствованные у самого настоятеля», - говорит Донати[107]. Исследователь также обращает внимание на второй документ (№ 64), а именно вышеупомянутую записку от 20 июня 1512 года, найденную вместе с экземпляром «Сна Полифила». Эта записка, которую никто никогда не видел, якобы была передана Б.М. де Росси Апостоло Дзено, который опубликовал ее в 1723 году, а в 1753 переиздал ее несколько укороченный вариант, изменив дату на 1521 год[108]. В записке есть неточности и

[105] Pozzi G. Francesco Colonna e Aldo Manuzio. Berna. 1962. P. 13.
[106] Ibid. P. 18.
[107] Donati L. Di una copia tra le figure del Polifilo (1499) ed alter osservazioni // La Bibliofilia. Casa Editrice di Leo S. Olschki. Firenze. LXIV. 1962. P. 181.
[108] Ibid. P. 182.

ошибки, разночтения в датах и прочее. Это понимает сама Казелла и признает, что в отношении открытой Дзено записи можно говорить, только приняв это сведение на веру. Тем не менее, это единственные документы, говорящие об авторстве Франческо Колонны, и Казелле и Поцци они кажутся убедительными.

Что же касается отношений автора и издателя, то, в сущности, не так важно, согласился Мануций на издание книги из сочувствия к «религиозной, но лишенной призвания» жизни Ф.Колонны или по каким-либо другим причинам[109], важно то, что книга была напечатана в издательстве Мануция, об этом свидетельствует эмблема Альда.

Фигуре Альда Мануция посвящает несколько своих работ Карло Дионисотти. Это статья «Гуманист Альд Мануций»[110], глава «Альд Мануций. Гуманист и издатель»[111], а также небольшая книга 1968 года «Гуманисты и язык вольгаре в период Кватроченто и Чинквеченто»[112]. Издание «Гипнеротомахии» стало настоящим «вызовом большинству». Однажды Альд уже выступил против устоявшейся традиции. Тогда он обратился к греческому языку и издавал «оригиналы текстов на неизвестном языке, а не в переводе»[113]. Сравнивая два классических языка, Альд пришел к мысли, что греческий язык гораздо более богат и вариативен в своих начальных формах, нежели латынь. Как замечает Дионисотти, опрокидывание прежних идеалов было сделано им не только под натиском захватившего всех эллинизма с его философскими и научными потребностями, этого требовала сама филология изнутри гуманистической латинской традиции, средоточенная на лексических и античных исследованях[114].

Теперь Альд осознал, что латынь также утрачивает свое превосходство и перед «многообразной и меняющейся вольгаре». Старая традиция книгопечатания ждала «подходящего момента <...> представить в новом виде латинские тексты и тексты на вольгаре перед некоторыми другими издателями и

---

[109] Возможно, это было чье-то поручение, а сам Мануций питал настоящую неприязнь к книге Колонны.
[110] Dionisotti C. Aldo Manuzio umanista // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963.
[111] Dionisotti C. Aldo Manuzio. Umanista e editore. Edizioni il Polifilo. Milano. 1995.
[112] Dionisotti C. Gli umanisti e il volgare fra Quatro e Cinquecento. Firenze. Felice le Monnier.1968.
[113] Однако Альд не писал к ним предисловия, ограничившись только печатным знаком. // Dionisotti C. Aldo Manuzio. Umanista e editore… P. 122.
[114] Dionisotti C. Gli umanisti e il volgare fra Quatro e Cinquecento. Firenze. Felice le Monnier.1968. P. 2.

перед большинством итальянских читателей», - пишет Дионисотти[115]. А «Гипнеротомахия» стала настоящим экспериментом. Когда Альд публиковал «Сон Полифила», он понимал, с каким типом литературного текста имеет дело, знал, что «литература, находящаяся в равновесии двух языков – между школьным языком и языком современной Италии – была важна (не для него, но для многих других) и открыта для нового развития»[116]. Чуждость «Гипнеротомахии» только привлекала издателя. Именно в вольгаре Альд видел лингвистическое изобретение своего времени. Для него, как и для любого гуманистически образованного читателя, лингвистическая изобретательность работы Ф.Колонны была забавным попурри (pastiche divertente), «усеянным классическими воспоминаниями, скрытыми и переодетыми в вольгаре»[117]. Среди других изданий Мануция на языке вольгаре стоит упомянуть «Азоланские беседы» (1505 – 1-е изд.) Пьетро Бембо и «Аркадию» (1504 – 1-е изд., 1524 – 2-е изд.) Якопо Саннадзаро.

Тайной остается имя иллюстратора. Скорее всего, автор и иллюстратор - два разных человека, на этом сходится большинство исследователей (исключения составляют Теманца, Маркезе и Лефевр). На роль художника выдвигались фигуры Мантеньи и Рафаэля; так как рисунок сопровождает буква b, автором изображений называли Джованни Беллини. Выдвигалась фигура гравера Якопо Барбари. С 1490 по 1500 гг. он работал в Венеции, в Тревизо, в Нюрнберге и снова в Венеции, где следовал великим граверам, в чем соответствовал общему настроению в Венеции[118]. Бьядего выдвигает кандидатуру Бенедетто Бордоне, географа, миниатюриста и резчика по дереву. В его пользу говорит то, что Бордоне жил большую часть своей жизни в Падуе, где и закончил свои дни. Бьядего сравнивает его изображение «Триумфа Цезаря» с иллюстрацией четырех триумфов и дизайном острова Кифера в романе Ф.Колонны. Помимо этих аргументов, а также указания, что «Триумф Цезаря» был создан немногим позже

[115] Dionisotti C. Aldo Manuzio. Umanista e editore. Edizioni il Polifilo. Milano. 1995. P. 123.
[116] Ibid. P. 123.
[117] Dionisotti C. Gli umanisti e il volgare… P. 10.
[118] Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 711-712.

«Сна Полифила», Бьядего предлагает специально исследовать почерк авторов «Триумфа Цезаря». Оказалось, что «подписи граверов (как буква b в гравюре «Сна») не должны были скрывать имена великих художников, но быть *знаком отличия* (*курсив* мой. – *Ю.П.*) ксилографов или цеха ксилографов»[119]. В конце XV века в Венецию приезжает плеяда художников и граверов специально для того, чтобы иллюстрировать большое количество томов, выходивших в то время в городе. Эти художники назывались и подписывались как «печатники, резчики, миниатюристы», и в списке художников, извлеченном из документов государственного архива в Венеции, упоминается имя Бенедетто Бордоне.

Иной позиции придерживается Стэнли Морисон. Он заявляет, что гравером и иллюстратором был некто Франческо из Болоньи. Морисон упоминает книгу Антонио Паницци «Кем был Франческо из Болоньи?», в которой утверждается, что Франческо из Болоньи был не кем иным, как известным мастером болонской школы, Франческо Райболини, прозванным Франча. Художник, несомненно, был ремесленником, работавшим по металлу, очень высокого уровня. Морисон также приводит сведения о некоем библиотекаре в Перудже, докторе Адамо Росси, который в 1883 году открыл два документа, имеющих отношение к спору 1512 года, происходившему между «магистром Франциском Грифуссом из Болоньи» и хорошо известным издателем Бернардино Станьино. Росси опубликовал на этот счет исследование в «Atti e memorie della reale deputazione di storia patria per le provincie di Romagna» (1889). Оказывается, что ремесленник Франческо из Болоньи имел прозвище Гриффус или «Гриффо». О нем мы практически ничего не знаем. Биограф флорентийской энциклопедии синьор Джузеппе Фумагалли в своем «Lexicon Typographicum Italiae» (1905) не говорит ни о персоне, ни о творчестве Гриффо. Только позже появятся сведения о фигуре Франческо и его семье[120]. О Франческо Гриффо говорит Поцци: он был гравером шрифтов для альдин, как великолепного римского шрифта, так и знаменитого курсива. «Живой интерес к каллиграфическим формам, неоднократно нашедшим свое выражение в

[119] В данном случае Бьядего разделяет мнение герцога ди Риволи, заслуженного иллюстратора изданий XV-XVI вв. // Ibid. P. 713.
[120] Morison S. Type of the Hypnerotomachia Poliphili, London, 1925, in Gutenberg Festschrift. P. 254-258.

Гипнеротомахии, мог бы стать существенным фактором, способным сблизить Колонну и прихотливого Гриффо», - полагает Поцци[121]. Причастность Франческо Гриффо к изданию книги не вызывает сомнений и у Джованни Пазетти[122]. Последний также предполагает, что Гриффо был автором 39 прописных букв, которые соответствуют 38 начальным буквам глав и одной букве «М», которой открывается посвящение Полии в начале романа. В качестве собственного знака Гриффо сделал начальные буквы декоративными. Они были утрачены в числе некоторых других ксилографий к моменту второго издания «Гипнеротомахии» в 1545 году. Если верить Пазетти, Гриффо, покинувший Венецию по неясным причинам еще в 1503 году, забрал их с собой.

Исследователи не могли обойти стороной *художественное оформление* романа Ф.Колонны. Донати посвятит этой теме не одну работу. Исследование текста с художественной точки зрения, обращение к фигурам иллюстратора и гравера, согласно Донати, служат решению проблемы авторства. «Хотя акростих и был обнаружен очень рано, имя Колонны не было известно издателям. Автор – всегда Полифил, о котором говорится как о реальной фигуре *наш* Полифил», - пишет Донати[123]. Он также считает Полию столь же реальной, как Беатриче и Лаура, и разделяет мнение Апостоло Дзено, что на самом деле Полифил написал свой «Сон» на обычном языке, но затем некто, к примеру, Полия, переделал его в тот необычный слог, на котором до нас дошла «Гипнеротомахия». Основное пространство работы Донати занимает сравнительный анализ текста и сопутствующих ему изображений, разница между которыми означает одно – автор и гравер не могут быть одним и тем же человеком[124]. Художественный анализ текста для Донати оказывается попыткой «представить оригинальную рукопись “Гипнеротомахии” с точки зрения ее внешней формы, как типографское

[121] Pozzi G. Francesco Colonna e Aldo Manuzio. Berna. 1962. P. 14.
[122] Pasetti G. Il libro come Labirinto infinito: questioni fondamentali dell'Hypnerotomachia // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h2.htm (дата обращения: 28.04.2013)
[123] Donati L. Studio esegetico sul Polifilo // La Bibliofilia, LII. Casa Editrice di Leo S. Olschki. Firenze, 1950. P. 151.
[124] Донати упоминает Людвига Фолькманна и его работу «Иероглифическое письмо в эпоху Ренессанса» (Volkmann L. Bilderschriften der Renaissance. Leipzig, 1923), который анализирует иероглифы, не сомневаясь в том, что они были делом рук иллюстратора.

издание, но не изображение, не внешний вид литературного памятника»[125]. В целом роман Ф.Колонны Донати оценивает как видение, где «фантазия смешана с эрудицией, но вся пронизана языческим смыслом»[126]. Поэтому, как полагает Донати, бесполезно приписывать роман авторству монаха.

Спустя более чем десять лет Донати напишет работу «Об одной копии среди фигур Полифила (1499) и другие наблюдения»[127], которая в некоторой степени окажется продолжением его предыдущего исследования. Теперь предметом его рассмотрения становятся иллюстрации второго издания Полифила 1545 года, ко времени которого были обнаружены практически все оригиналы рисунков 1499 года. Только восемь из них были утрачены и потому заменены копиями (одна из восьми утраченных фигур, столб с эпиграфом Гладиаторы, так и не была восстановлена, в тексте остался только эпиграф [q3]). Основное пространство исследования Донати занимает сравнение первых двух изданий[128]. Сопоставляя фигуры, автор замечает, что копии были сделаны грубо, достаточно свободно, опускали не просто мелкие детали, но, как в изображении фигуры Пегаса и взбирающихся на него путти, обходили стороной пейзаж. Французский ксилограф, желая сделать художественный и внешне приятный роман, снабжает издание 1546 года рисунками, содержащими также различия с первыми итальянскими изданиями. Потому Донати предлагает гипотезу, что все ксилографы были художниками и в изображении фигур скорее ориентировались на текст, чем на иллюстрации к предыдущим изданиям.

Донати также настаивает, что ни в первом издании 1499, ни во втором акростих, составленный из начальных букв 38 глав, не был известен типографии. Свидетельством служат начальные буквы глав, которые никак не были выделены

---

[125] Donati L. Studio esegetico sul Polifilo // La Bibliofilia, LII. Casa Editrice di Leo S. Olschki. Firenze, 1950. P. 156.

[126] «Во второй части, там, где экспозиция становится исторической, мы находим намек на новую религию <…> Без исторических событий во второй части такой сон не имел бы временной характеристики, но застыл бы неподвижно в духе, потому этот поздний продукт античной души «учит, что все человеческое есть ничто иное, как сон», «жизнь – это сон» в каждой эпохе, и многолетнее влияние Полифила на эстетику западной культуры показывает, что ничто из античных форм не уничтожено, стремление и радость души жаждут красоты» // Ibid. P.161-162.

[127] Donati L. Di una copia tra le figure del Polifilo (1499) ed alter osservazioni // La Bibliofilia. Casa Editrice di Leo S. Olschki. Firenze. LXIV. 1962.

[128] Ibid. P. 168-171.

и украшены, но оставались простыми строчными буквами[129]. К тому же, если верить словам Кретцулеско-Куаранты, акростих для Донати казался больше сбивающей с пути уловкой[130].

Художественное оформление станет предметом изучения для Дж.Поцци и Л.А.Чаппони. Их статья «Образная (изобразительная) культура Франческо Колонны и венецианское искусство»[131] появилась в сборнике «Европейский гуманизм и венецианский гуманизм»[132] по соседству с вышеупомянутой статьей Дионисотти об Альде Мануции[133] и исследованием Эудженио Гарэна «Тосканская и венецианская философская культура Кватроченто»[134]. Их, как и Донати, интересует роман Ф.Колонны как памятник искусства. Поцци и Чаппони не называют имя иллюстратора «Сна Полифила», но полагают, что сам Ф.Колонна был причастен к рисункам, был прямым вдохновителем иллюстратора. Цель своего исследования авторы видят в том, чтобы найти источники, на которые мог опираться Ф.Колонна. Авторы соотносят изображения в тексте с античными рисунками на саркофагах, копии которых были распространены в период Кватроченто, утверждая их связь с римским погребальным искусством[135]. Это поднимает вопрос о том, не был ли Ф.Колонна знаком с раскопками великих археологов XV века от Чириако Д'Анкона и Феличе Феличано до его современников Микеле Феррарино и Джованни Джокондо. Античность, представленная в «Гипнеротомахии», конечно, не является аутентичной, это Античность Кватроченто. Ф.Колонна охотно представляется знающим картины и альбомы с изображенями руин Рима. Помимо литературных источников, авторы

---

[129] Это вполне подтверждает слова Пазетти, что в оригинальном издании начальные буквы были декоративно оформлены, но затем утрачены вместе с исчезновением Гриффо.

[130] Kretzulesco-Quaranta E. È Leon Battista Alberti misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili? Nella rivista Politica Romana, Quaderni dell'Associazione di Studi Tradizionali "Senatus". Roma, N.3, 1996.
URL: http://www.volta.alessandria.it/episteme/kretzul1.html (дата обращения: 20.05.2013).

[131] Pozzi G. – Ciapponi L.A. La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963.

[132] Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963.

[133] Dionisotti C. Aldo Manuzio umanista // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963.

[134] Garin E. Cultura filosofica Toscana e veneta nel Quattrocento // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963.

[135] Авторы рассматривают в качестве примеров изображение путти, собирающих виноград [l4]. Также термы в романе Ф.Колонны, описанные как октагональные, кажутся отражением терм Диоклетиана. // Pozzi G. – Ciapponi L.A. Op. cit. P. 319 - 320.

замечают совпадения изображений из «Сна Полифила» с украшениями стен церквей[136]. Современные памятники скульптуры и некоторые элементы архитектуры также становятся источниками образов для Ф.Колонны (выразительный фонтан совпадает с реальным памятником в Венеции).

Поцци и Чаппони приводят список широко распространенных венецианских мотивов того времени, которые также появляются у Ф.Колонны: большая маска, на которой борода и волосы оформлены, как листва (в «Сне Полифила» растительные узоры появляются в изображениях f5, g5, g6 и т.д.); дельфины, связанные хвостами; ваза пламенеющего огня (здесь m4); череда жемчужин, которые спускаются, как гирлянда, и другие[137]. Исследование Поцци и Чаппони сосредоточено, как правило, на сравнениях с типичными венецианскими образцами, которые, в свою очередь, могут иметь свой источник в Ломбардии периода Кватроченто.

Большая часть текста «Гипнеротомахии» не сопровождается иллюстрациями. Текст наполнен мифологическими сюжетами, сравнение которых с классическими оригиналами приводит к неожиданным результатам. Ф.Колонна дает свое толкование известным мифологическим мотивам. Особо выделяется, по мнению Поцци и Чаппони, композиция фонтана со спящей нимфой и сатиром, который будит ее [e1]. Античная мифология знает четыре сюжета, связанных с этой темой: Амимона и Сатир, Лотис и Приап, Веста и Приап, Антиопа и Юпитер. К ним можно добавить рассказ о спящей Ариадне, приоткрытой Вакхом. Ф.Колонна описывает похожую сцену, изображающую спящую нимфу с сатиром, однако надпись под ее изображением - «мать всех» - говорит о том, что речь никак не может идти об Ариадне. Эта фраза может соответствовать только Венере. Классическая Античность не знала изображения спящей богини, к тому же еще обнаруженной сатиром. Образу спящей Венеры в произведениях

[136] На своем пути Полифил обнаруживает памятник, посвященный королеве Артемисии из Карии [r2], на архитраве которого мы видим большую маску, которая оказывается портретом Мавсола, мужа Артемисии. Она напоминает гигантскую маску из фрески «Святой Иаков, изгоняющий дьяволов» Мантеньи, которая помещена на левой стороне арки в церкви Эремитани в Падуи. На этом же памятнике «Сна Полифила» путти на канделябре совпадают с фигурами, украшающими шар св. Иеронима в Капелле Джустиниани в церкви Сан Франческо делла Винья. // Pozzi G. – Ciapponi L.A. La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963. P. 322-323.

[137] Ibid. P. 325-326.

искусства и литературы Возрождения посвящает свое исследование Миллард Мисс[138]. Толкование изображения Венеры у Ф.Колонны остается неопределенным, и можно только предполагать, что он хотел представить нам богиню–мать и лесного бога[139]. Столь неординарный образ очень быстро положил начало двум типам репрезентаций: представление одинокой спящей женщины, Венеры или другой мифологической фигуры, и изображение спящей женщины, обнаруженной сатиром. «Спящая Венера» Джорджоне (ок. 1508, Дрезден, Галерея старых мастеров) стала ярким примером влияния «Гипнеротомахии».

Что же касается фигуры иллюстратора, то за ней, согласно мнению Поцци и Чаппони, скрывается вовсе не художник, кем бы он ни был, но скульптор, «который во время работы в камне следует некоторым приемам и средствам выражения именно живописи»[140]. Поясняется также, что подобная тенденция в Венеции берет начало у Туллио Ломбарди (1455-1532).

Исследование Поцци и Чаппони показывает, что «Гипнеротомахия Полифила» как памятник изобразительного искусства гармонично включается в типично венецианский культурный контекст конца XV - начала XVI вв. По их мнению, «Гипнеротомахия» оказала влияние на произведение начала XVI в., приписываемое Лоренцо Лотто (1480-1556). Оно представляет собой маленькую аллегорию с сатиром и нимфой. Не раз предпринимались попытки назвать «Сон Полифила» вдохновителем Джорджоне в его «Грозе» (1505-6, Венеция, Академия,) и Тициана в картине «Любовь небесная и Любовь земная» (1514, Рим, Галерея Боргезе)). Утверждают, что Джорджоне совершенно точно был знаком с литературой XV века, в том числе с романом «Гипнеротомахия Полифила».

---

[138] Meiss M. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities.1965// Proceeding of the American Philosophical Society . Vol. 110. (No.5 Oct. 1966), P. 348-382.
URL:http://www.jstor.org/discover/10.2307/986024?uid=2134&uid=379074263&uid=2&uid=70&uid=3&uid=379074253&uid=60&sid=21102054363837 (дата обращения: 13.03.2013).

[139] Поцци и Чаппони также обращают внимание на работу «Антиора и Сатир» (с 1627 года известной как «Венера и Купидон с Сатиром») Антонио да Корреджо (1489-1534) и гравировку Рембрандта, истоком которой является работа художника XVI в., что позволяет авторам сделать вывод - «гравюры, медали и пластинки, на которых фигурируют спящая женщина и сатир, не воспроизводят миф об Антиопе, во что заставляют верить музейные каталоги, но выражают божественность Венеры и сатира». Представление спящей женщины с сатиром, как замечают авторы, имеет свое практическое значение: памятник украшен термами и из лона нимфы струится горячая и холодная вода. // Pozzi G. – Ciapponi L.A. La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963. P. 328-330.

[140] Ibid. P. 334-335.

Поцци и Чаппони не разделяют этой позиции[141]. Позднее «Сон Полифила» ждет успех в культуре маньеризма и барокко. Он окажет существенное влияние на поэзию Джамбаттисты Марино (1569-1625) и творчество Бальтасара Грасиана (1601-1658). Как памятник искусства и литературы роман Ф.Колонны будет популярен среди таких фигур, как Джанлоренцо Бернини, братья Агостино и Аннибале Карраччи, Пьетро да Кортона, Эсташ Лесюер и Никола Пуссен.

«Ответом» на исследование Поцци и Чаппони явилась работа Алессандро Парронки «Два средневековых источника для Гипнеротомахии»[142]. По мнению автора, источником «Сна Полифила» не может быть географический ареал, сокращенный до треугольника Венеция-Падуя-Тревизо, как бы того желал Поцци. Географическая зона шире, и временные границы не столь четкие. «Гипнеротомахия» может быть как «продуктом чисто книжной эрудиции коллекционера-лозоходца[143] и мозачиста», так и результатом прямого опыта, то есть путешествий. Она может быть также «плодом изучения существующих произведений, не сокрытых, но вызывающих общее восхищение»[144]. В последнем Парронки видит настоящую цель своего исследования. Художественная ценность «Гипнеротомахии» невелика, если полностью объясняется венецианской культурой конца XV - начала XVI вв. Парронки отказывается «венецианизировать» изобразительную сторону романа. К примеру, описываемый Полифилом фонтан во дворце королевы Элевтериды имеет своим образцом не венецианский фонтан периода Кватроченто, но форму средневекового Большого Фонтана (Fontana maggiore) в Перудже 1278 года. Дальнейшее исследование Парронки строится на сравнении описаний фонтана «Сна Полифила» и реального фонтана в Перудже. Конечно, между реальным памятником и фонтаном в романе

---

[141] Поцци и Чаппони предостерегают от соблазна видеть влияние Колонны на Джорджоне и Тициана. Они полагают, что если и можно увидеть в лошади, фигурирующей в картине Тициана «Любовь небесная и Любовь земная», аллюзию на ту, что есть в «Сне Полифила», то это бы означало, что книга Колонны принадлежит одному венецианскому художнику того времени. Повторение возможно в деталях, но не в основном сюжете. Фраза «полифиловский вкус» («gusto polifilesco») вполне применима, но не как инструмент, чтобы с его помощью определять историческую реальность. // Pozzi G. – Ciapponi L.A. La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963. P. 336.

[142] Parronchi A. Due fonti medioevali per l'Hypnerotomachia. // Estratto da «Studi Urbinati». Nuova serie B – N.2 -1965. S.T.E.V.URBINO.

[143] Лозоходство - алхимические и магические практики, цель которых - обнаружение благоприятных мест в окружающем пространстве.

[144] Parronchi A. Op. cit. P. 2-3.

Ф.Колонны существуют некоторые несоответствия. К примеру, за четырьмя гарпиями, изображенными в «Гипнеротомахии», скрываются переодетые или «классически замаскированные» два льва и два грифа, прислоненные к Фонтану в Перудже. Но что тогда для Полифила означают три центральных фигуры перуджиевского памятника? Не являются ли они средневековыми аллегориями, в которых «писатель в своем романе на классический манер и, скажем, чувственно выявил языческую божественность?»[145]

Вторым интересным моментом «Гипнеротомахии» для Парронки становится картина в технике мозаики, изображающая Аид, которую Полифил видит на трибуне, восходящей к храму Полиандрии. Прототипом этого изображения, как утверждает Парронки, является Страшный Суд (Giudizio universale), изображенный на внутреннем фасаде церкви Санта Мария дель Пьяно в коммуне Лорето Апрутино (расположена в регионе Абруццо). Даже тон серы, о котором говорит Полифил, совпадает с изображением в Лорето Апрутино. Возможно также, что описание ада в «Гипнеротомахии» напрямую восходит к «Видению» Альберика из Сеттефрати[146]. Конечно, и в этом случае присутствует искажение, допущенное самим автором. Так единственный грех, наказываемый в аду, который рисует автор романа, - это грех любви, в равной степени ее избыток и недостаток.

Такие художественные образцы, как Большой Фонтан в Перудже (в том виде, каким он был в начале 1477 г.) и «Страшный Суд» в Лорето Апрутино расширяют географические горизонты «Гипнеротомахии».

Искусство и, главным образом, *архитектура*, стали предметом изучения Арнальдо Бруски[147] и Стефано Борси. В своей работе «Полифил - архитектор:

---

[145] Parronchi A. Due fonti medioevali per l'Hypnerotomachia. // Estratto da «Studi Urbinati». Nuova serie B – N.2 -1965. S.T.E.V.URBINO. P. 17.

[146] Альберик из Сеттефрати род. ок. 1100. «В десятилетнем возрасте во время болезни Альберику было видение. В Монте-Кассино Альберик вступил в монастырь, возглавляемый аббатом Герардо (1110—1123), и там рассказал свое видение монаху Гвидоне, который и записал его. Рукопись переходила из рук в руки, рассказ — из уст в уста, и первоначальное содержание видения исказилось; тогда аббат Сеньоретто (1127-1137) посоветовал Альберику заново записать (надиктовать) его, прибегнув к помощи Пьетро Диаконо. Эта редакция и сохранилась до наших дней». // Ле Гофф Ж. Хождения в потусторонний мир в Средние века: версии ученые и народные // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М., 2001. С. 146.

[147] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. 1978. Специальное внимание его работе будет уделено в Главе III. Архитектура и

строительная культура и теория искусства в Гинеротомахии Полифила Франческо Колонны, 1499»[148], Борси также обращается к проблемам сна и языка в романе.

Исследователи не раз говорили об алхимических элементах в романе Ф.Колонны, но только Линда Фирц-Дэвид полностью выстраивает свою работу «Сон Полифила. Душа в любви»[149] как алхимический комментарий. Исследование Фирц-Дэвид призвано, в первую очередь, восстановить неочевидную последовательность сюжетной линии, усложненную несколькими уровнями сна, и разъяснить метафорические отступления героя. Фирц-Дэвид обращается к алхимической традиции, основанной на идее трансформации, «перерождения» неодушевленной физической материи и превращения ее в одушевленную духовную сущность. И хотя в эпоху Возрождения предмет алхимической «науки» начинает казаться все иллюзорнее, рецепт получения золота и поиски философского камня оставались предметом увлечения при некоторых дворах вплоть до конца XVI века и даже позже. Идея субстанциального изменения, «выхода на новый уровень» в романе Ф.Колонны находит свое отражение в двух аспектах. С одной стороны, можно говорить о трансмутации духа, который в алхимии также рассматривался как субстанция, обладающая химическими и физическими свойствами. Речь идет о *пути духовного восхождения* героя, о его «новом качестве», обретаемом им в конце путешествия. С другой стороны, алхимия, как замечает Фирц-Дэвид, в XV веке достигла широкого распространения как средство выражения, как фигуративность языка, посредством которого можно высказываться о душе[150].

Маурицио Кальвези определяет алхимию как «*форму мистической философии,* которая занималась той же проблемой сотворения и первоисточника мира, соответствия микро и макро в универсуме, в человеке, его тоски и его

образ архитектора в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахии Полифила». Примечательно в работе Бруски также то, что она снабжена серьезным списком литературы для филологического и критического изучения этого таинственного памятника литературы.

[148] Borsi S. Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499. 1995.

[149] Fiertz-David L. The Dream of Poliphilo: The Soul in Love. Dallas, Texas: 1987. (Первое изд. 1950).

[150] Л.Фирц-Дэвид замечает, что «баловаться» алхимией и астрологией, что было почти одно и то же, с высокой степенью учености говорить о красной ртути, элементах и операциях над ними означало соответствовать, как минимум, статусу образованного человека. В подобных научных поисках таилось «очарование таинственностью души» // Fiertz-David L. The Dream of Poliphilo: The Soul in Love. Dallas, Texas: 1987. (Первое изд. 1950). P. 25.

спасения в контексте такого толкования, которое, вместе *с астрологией*, было центральным понятием в герметическом мышлении Возрождения»[151]. Алхимические элементы Кальвези видит в образе Пегаса, с которой играются путти, не способные взобраться на него верхом, в образе рядом стоящего слона - символа медитации и мудрости, а также в том, как описывает Ф.Колонна вход в храм Венеры.

В середине XX века интерес к роману Ф.Колонны появился в кругах исследователей литературы. Бенедетто Кроче не удивляется вниманию к «Сну Полифила», ибо поэтичность и аллегоричность всегда приковывали мысль читателя и ученого, которые стремились отыскать смыслы, сокрытые за знаками и образами. В статье, посвященной роману[152], Кроче сравнивает Ф.Колонну с Леопарди, хотя, замечает, что «это сближение может показаться оскорбительным по отношению к Леопарди и наглым по отношению к Полифилу»[153]. Кроче стремится показать разрыв между прозаическим изложением и поэтическим представлением, которого, по его мнению, не хватает в «Сне Полифила». Поэтичности не достает и современным по отношению к Кроче так называемым «чистым» поэтам, которые упражняются в «поисках» и «обдумываниях». Он пишет, что Леопарди не придумывал «florigere erbule» («горизонты шумящие»), но говорил «дороги, украшенные золотом, и сады», и позволял чувствовать места, которые солнце посещает своими лучами и зелень садов, которые вмещают в себя его золото.

Кроче следует сложившейся модели описательного эссе и последовательно рассматривает опорные темы романа. Цитируя Доменико Ньоли, Кроче предлагает видеть в «Сне Полифила» идеальную манифестацию эпохи Ренессанса, торжествующую благодаря своей эстетике. Страницы, наполненные описаниями архитектуры, изумлением перед античной культурой, не оставляют сомнений в том, что книгу вполне можно назвать эпитафическим

---

[151] Calvesi M. Identificato l'autore del «Polifilo». Roma. Europa letteraria, n. 35 (giugno 1965). P. 11.
[152] Croce B. La «Hypnerotomachia Poliphili». Capitolo IV // Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento, III. Bari, Laterza,1952.
[153] Ibid. P. 45.

гуманистическим романом[154]. Слава книги неразрывно связана с ее публикацией в типографии Альда Мануция, однако особый интерес книге, подчеркивает Кроче, - и с этим нельзя не согласиться, - придает тайна имени ее автора.

«Сон Полифила» занимал разное место в творчестве исследователей. Ф.Милиция посвятил ему критическую статью в архитектурной энциклопедии, Н.Матера – историческое эссе, а Энрико Каррара включает очерк о «Гипнеротомахии» в сборник исследований о Якопо Саннадзаро[155]. Каррара обращается к 1782 году, называет его временем, когда изучение полифилизма переходит на новый этап. Прежде всего, это связано с переводом «Сна Полифила». Именно в период между двумя изданиями романа (1804 г. архитектора Легранда и 1811г. типографа Бодони) возрождается интерес к «Сну Полифила». При этом меняется сама метолодогия его исследования. «Мы уже более не роемся в вещах ради дидактической ценности, как то было во времена Леонардо Крассо, или внутри тайны аллегории, как любили делать полвека назад: сегодня основной пункт – проблема выражения – выражения, адекватного искусству. Речь идет о проблеме языка Полифила, который создается в гармонии с его поэтическим чувством, а не из шутки и бедности мысли», - говорит Каррара[156]. Тема языка романа Ф.Колонны будет рассмотрена далее.

Бруно Нарди отводит «Сну Полифила» только два абзаца, в которых дает роману Ф.Колонны ставшую уже классической к середине XX столетия характеристику: это «археологически-мифологический роман», рожденный в «лихорадке увлечения археологией и Античностью, которые в Италии, а в частности в Венеции, положили начало открытиям кодексов, надписей, скульптур и памятников архитектуры. <…> Это роман о виртуозной любви Полифила и его Полии», где «древняя история рода смешивается с новеллой и продолжает ее; так реальность смешивается со сном»[157]. Примечательно то, что Нарди впервые не

---

[154] Croce B. La «Hypnerotomachia Poliphili». Capitolo IV // Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento, III. Bari, Laterza. 1952. P. 48.

[155] Carrara E. L'«Hypnerotomachia Poliphili» // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952.

[156] Ibid. P. 31.

[157] Nardi B. La cultura veneziana del Quattrocento. Sansoni. Firenze. 1957. P. 129.

высказывает никаких сомнений и предположений относительно авторства романа. Если в 1952 году Каррара разделяет некоторые сомнения в отношении авторства, основанные на неточностях биографов Ф.Колонны, на отсутствии свидетельств его интеллектуальной деятельности, то Нарди однозначно признает авторство брата Франческо Колонны.

Настоящей вехой в изучении «Гипнеротомахии Полифила» стало творчество Маурицио Кальвези, который посвятил «Сну Полифила» не только несколько своих трудов, но и целый курс лекций. В 1965 году свет увидело небольшое исследование «Установленный автор “Полифила”»[158]. Оказывая уважение работам Дзено, Казеллы и Поцци, Донати, Кальвези задает ряд нетривиальных вопросов, до сих пор не занимавших умы исследователей: «Должно ли слово “брат” (упомянутое в записке 1512 года. – *Ю.П.*) с необходимостью означать брата-монаха?»; «автор книги, напечатанной в Венеции, в то время как половина Италии печатала в Венеции, обязательно ли должен быть венецианцем?»[159] Помимо членов монашеского ордена, статус «брата» получали также члены знаменитой Римской Академии, возникшей во второй половине XV века вокруг фигуры внебрачного сына одного из представителей Неаполитанского дома Сансеверини, принца Салерно, Помпонио Лето (1424/28-1498/97) и имевшей контакты с Венецией. Академия объединяла в себе так называемое второе поколение гуманистов. В отличие от флорентийской Академии Фичино, учение которой фокусировалось на философии и греческой культуре, в круг интересов Лето входили римская история и памятники античной эпохи. Помпонио Лето был радикальным республиканцем и замечательным знатоком жизни великих городов. Целью своей деятельности в Академии видел «языческое республиканское братство». Передают, что каждый год Лето устраивал языческие праздники, известные со времен Античности: праздник Палилия – день рождения Рима, и Робигалия, посвященный осмеянию папства. С наступлением правления папы Павла II деятельность Академии начала

[158] Calvesi M. Identificato l'autore del “Polifilo”. Roma. Europa letteraria, n. 35 (giugno 1965).
[159] Ibid. P. 4.

подвергаться опасности. Новый папа был крайне негативно настроен по отношению к гуманистическим штудиям, а членов римского кружка обвинял в поддержке морального разложения. Помимо прочего, он был против обучения детей языческой литературе, даже пытался запретить чтение античных поэтов в школе. В 1464 году папа Павел II сделал префектом Рима Родриго Борджа. С этого момента началось возвышение власти семьи Борджа, апогеем которого стало правление папы Александра VI Борджа (1497 – 1503). В этот период Рим был полностью в руках великой семьи. Еще никогда, как выражается Я.Буркхардт, не было более кровавого периода в истории тирании. Это коснулось и деятельности римских гуманистов. Помпонио Лето был обвинен и подвержен пыткам. Многих членов братства постигла та же участь. Все гуманисты погибли от одной болезни – подагры, частой причиной которой является отравление. Как известно, яд пользовался большой благосклонностью в семье Борджа.

Среди членов Римской Академии Кальвези выделяет фигуру князя Франческо Колонны из Палестрины (1453-1528) и называет его автором «Гипнеротомахии». Что касается тоги героя романа, в которой Поцци видит священническую одежду, что еще раз подтверждает авторство венецианского монаха, то Кальвези такое облачение называет древнеримской одеждой, которую надевали некоторые «академики».

Помимо того, что князь Франческо Колонна был гуманистом, он также писал стихи и прозу на латыни, был археологом, реставратором храма Фортуны Первородной (Primigenia). Исследование описанных Полифилом памятников убеждает Кальвези в том, что они соответствуют реальным архитектурным постройкам Палестрины, а именно, храму Фортуны Первородной, на месте которого сейчас остались руины[160]. «Миф о Фортуне Первородной занимает центральное место в построении смыслового пространства всего романа. Фортуна Первородная – Матерь Богов, источник всякого богатства и энергии, иными словами, Природа в своем изначальном и глубоком смысле слова <…> Культ

[160] Calvesi M. Identificato l'autore del “Polifilo”. Roma. Europa letteraria, n. 35 (giugno 1965). P. 6.

Фортуны Первородной – прославление природы в культе плодородия», - пишет Кальвези[161].

Конечно, памятники Палестрины были не единственным источником для Ф.Колонны. Кальвези упоминает территориальные особенности (побережье, замок и лес, который открывается к северу) полуострова Torre Astura, располагающегося, как и Палестрина, на территории региона Лацио[162]. Сопоставление описанных Полифилом памятников с реальной архитектурой Палестрины и других городов представляет собой основное наполнение работы Кальвези и приводит к убеждению, что под Полифилом и автором романа следует полагать фигуру синьора из Палестрины. Кальвези также убежден, что «Гипнеротомахия» ни в коей мере не является венецианским, но римским текстом[163]. В таком случае кто скрывается за обазом Полии? По Кальвези, прототипом возлюбленной Полифила является жена князя Франческо Колонны, Кларина Колонна, известная как синьора Палестрины в 1495 году. Подтверждением для Кальвези служит сам текст, в котором несколько раз встречаются намеки на знатное происхождение Полии, а также способ обращения героев друг к другу[164].

Кальвези обращается к дате 1 мая 1467 года, которой завершается роман Ф.Колонны и которую он предлагает рассматривать как знамение. Календы мая – праздник природы в своем весеннем цветении, поэтому, возможно, эта дата имела важное значение для «академиков», которые почитали многие языческие праздники[165]. Но если 1467 год действительно является датой окончания романа, это значит, что Франческо Колонна, синьор из Палестрины, завершил, по крайней мере вторую книгу, будучи еще совсем подростком. Возможно ли, чтобы знанием, запечатленным на страницах «Гипнеротомахии», обладал подросток?

---

[161] Ibid. P. 10.
[162] Лацио – административный регион Италии, столицей которого является Рим.
[163] Calvesi M. Identificato l'autore… P. 10.
[164] Обращение Полифила к Полии: “Tu sei quella solida columna et colume dilla vita mia” перекликается с репликой Полии: “Mia firmatissima columna et colume”, где “columna” кажется взаимной отсылкой к имени, что их объединяет. Также в тексте присутствуют намеки на нерасторжимые цепи, которыми связаны герои друг с другом. Для Кальвези все это служит свидетельством тому, что реальные синьор и синьора Ф.Колонна состояли в брачных отношениях. // Ibid. P.10.
[165] Calvesi M. Identificato l'autore del “Polifilo”. Roma. Europa letteraria, n. 35 (giugno 1965). P. 14.

Вопросу о связи синьора Палестрины и «Гипнеротомазии» Кальвези посвятил другие свои исследования. В 1980 году выходит работа «Сон Полифила из Пренесты»[166]. Содержательно она представляет собой небольшие исследования, посвященные отдельным аспектам «Гипнеротомахии». Вторая глава «Франческо Колонна Венецианец и Франческо Колонна из Пренесты (древнее название Палестрины)», в которой исследователь обращается к проблеме авторства, дублирует его более раннее сочинение. Однако здесь его позиция подкреплена б*о*льшим количеством биографических сведений о князе из Палестрины. В девятой и десятой главах первой части автор снова исследует святилище Палестрины в его связи с «Сном Полифила». Вторая часть книги полностью посвящена изучению храма Фортуны в «Гипнеротомахии» и его палестринскому прототипу.

Авторству Кальвези принадлежит еще одно сочинение «Миф Египта в эпоху Возрождения»[167]. «Миф о Египте» берет свое начало в неопределенной фигуре Гермеса Трисмегиста, тексты которого, как верно замечает Кальвези, датируются не древнейшей эпохой пирамид, но II - IV вв. н.э. и приписываются нескольким авторам, возможно, даже греческим. В эпоху эллинизма выходит множество текстов под именем Трисмегиста. Именно эти тексты будут заново открыты Возрождением[168]. В 1460 году из Македонии были доставлены четырнадцать трактатов, обнаруженные исследователями по приказу Козимо Медичи. Тексты, переводчиком которых был назначен Марсилио Фичино, вышли под общим заголовком «Поймандр». Известность Гермеса была столь высока, что соперничала с Моисеем, с самим Священным Писанием. В работе «О христианской религии» (1474) Фичино даже предлагает отождествить фигуры Трисмегиста и иудейского вождя и пророка. Так Гермес становится «источником, который утверждает знание более самоценное, частично совместимое с

[166] Calvesi M. Il sogno di Polifilo prenestino. Officinal Edizioni ars fingendi collanva diretta da Maurizio Calvesi. 1980.

[167] Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. – Firenze: Giunti, 1988. Статья «Веселый классицизм. Пинтуриккио и Франческо Колонна в Риме Александра VI» (Calvesi M. Il gaio classicismo. Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI // S. Danesi Squarzina, La Casa dei Cavalieri di Rodi, in Roma centro ideale della cultura dell'antico, Roma, 1989) практически полностью повторяет его работу о египетском мифе.

[168] Подробнее об этом будет сказано в Главе IV. Культурно-философские аспекты романа Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила».

языческим мышлением»[169]. Привлекательность этого знания, собственно, и поддерживала миф о «происхождении» цивилизации, согласно которому поиски ее начала следует обратить к Египту[170].

Кальвези говорит об элементах египетской культуры, которыми начиняет Ф.Колонна свой роман, и даже называет «Гипнеротомахию» типичным выражением египетского герметизма, подтверждая свои слова ссылками на иероглифику. В этой работе Кальвези также посвящает главу описанию храма Фортуны в Палестрине и его связи с романом Ф.Колонны, вспоминает сцены, напоминающие пренестинскую мозаику[171]. Возвращение Кальвези к этой теме вполне понятно. Его как историка искусства интересуют заимствования и трансформации реальных произведений архитектуры, мозаик, картин в «Сне Полифила».

В преддверии современного итальянского и английского переводов романа в свет выходит наиболее значительная работа Кальвези «“Борьба любви во сне” в романе Франческо Колонны»[172]. Особый вес книге придает то, что она родилась после прочитанного Кальвези целого университетского курса. Последнее сочинение Кальвези сопровождают две небольшие работы: «Франческо Колонна и еретический роман»[173] Сальваторе Баттальи и «Сон Полифила»[174] Эудженио Гарэна. Батталья в виде завершающего аккорда говорит о романе Ф.Колонны и о культуре XV века, в которой он занимает свое место после «Божественной комедии» Данте, «Канцоньере» Петрарки, «Декамерона» Боккаччо и «Аркадии» Саннадзаро, подчеркивает символическое герметическое содержание романа и обращает внимание на индивидуальный язык итальянского писателя. В отношении авторства Батталья вслед за Кальвези называет имя синьора Франческо Колонны из Пренесты. Основной смысл романа Батталья формулирует

---

[169] Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. – Firenze: Giunti, 1988. P. 8.

[170] Для данного диссертационного исследования интерес представляет «тройственный» образ Трисмегиста, о котором будет сказано Главе IV. Культурно-философские аспекты романа Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила».

[171] Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento…P. 21.

[172] Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno” di Francesco Colona romano. Roma. 1996.

[173] Battaglia S. La “pugna d'amore in sogno” // Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno”… P. 342-348.

[174] Garin E. Il sogno di Polifilo // Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno”… P. 349-351.

следующим образом: «…представить в платоновском стиле путь души, которая от изначального состояния «лабиринта» («пещера» Платона) поднимается к свободе интеллекта, к знанию неизменной истины»[175]. Этот путь прокладывается через руины архитектурных памятников Античности, скульптуру, иероглифы и различные изображения. Через два года слова Баттальи практически процитируют Мино Габриэле и Марко Ариани. В свою очередь Гарэн приводит слова Джованни Пико делла Мирандолы относительно завершающей роман сцены поцелуя. Эта «смерть от поцелуя» есть высший мистический союз ума и абсолютной Истины, разрушающийся вместе с пробуждением героя»[176].

Во второй половине XX века появились фундаментальные и значимые для истории романа исследования. Знаковым событием стал перевод Дж.Поцци и Л.А.Чаппони, биографическая работа М.Т.Казеллы и Дж.Поцци, работы Маурицио Кальвези. Исследователи также обратили внимание на то, что текст «Гипнеротомахии» обнаруживает влияния различных культурно-философских традиций. Первым опытом философского прочтения «Сна Полифила» стала работа Олимпии Пелози «Влияния и соответствия (философии. – *Ю.П.*) Фичино в Гипнеротомахии Полифила»[177]. Культурно-философское значение романа отмечает Э.Кретцулеско-Куаранта. И, конечно, прорывом в научном кругу исследователей итальянского Возрождения стало современное издание романа Ф.Колонны (1998), которое открывается вводными статьями Мино Габриэле и Марко Ариани. В них авторы подробно следуют за Полифилом, снабжая каждый его шаг комментарием. Благодаря культурологическому и философскому комментарию авторов исследование романа Ф.Колонны перешло на новый уровень. Их статьи еще не раз будут упоминаться в данной диссертационной работе.

Из относительно последних иностранных исследований, посвященных «Сну Полифила», следует упомянуть работу Йена Колдуэлла и Дастина Томасона

---

[175] Battaglia S. La “pugna d'amore in sogno” // Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno” di Francesco Colona romano. Roma. 1996. P. 344.
[176] Garin E. Il sogno di Polifilo // Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno”… P. 351.
[177] Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Polihlili. Palladio editrice, Salerno. 1983. Подробно позиция О. Пелози будет рассмотрена в Главе IV. Культурно-философские аспекты романа Ф. Колонны «Гипнеротомахия Полифила».

«Правило четырех»[178] 2004 года, в которой рассказывается о событиях, предшествующих выходу современного английского перевода «Гипнеротомахии» в декабре 1999 года. Внимания заслуживают работы Л.Шмайзер «Работа печатного устройства. Исследование книги “Гипнеротомахия Полифила”»[179] и Е.А.Круца «Гипнеротомахия Полифила: Открытие заново Античности через Сон Полифила»[180].

§ 1.5. Язык «Сна Полифила»

Формирование нового языка во все времена проходило по двум направлениям. Эпоха Возрождения в этом смысле не исключение. С одной стороны, новый язык, создается спонтанным, естественным образом. С другой - создание языка является целенаправленной деятельностью группы людей, такой как, например, деятельность ученых из Академии делла Круска[181].

О существовании «школы» вольгаре свидетельствовали некоторые грамматические, риторические и метрические маленькие трактаты. Она была открыта под влиянием Данте и Петрарки и, в сущности, была автономной, только нуждалась в практике и художественном выражении. Со временем язык вольгаре становится все более сильной альтернативой латыни. Общая для Треченто и Кватроченто борьба латыни и вольгаре, как выражается Э.Каррара, развивалась с силой, почти достигающей ярости[182]. Одним из множества случаев этой борьбы является «Сон Полифила».

Источниками замысловатого уникального языка стали классические античные произведения. В языке Ф.Колонна продолжает антикварную моду

---

[178] Caldwell I. - Thomason D. The Rule of Four. Random House Publishing Group. 2004.
[179] Schmeiser L. Das Werk des Druckers. Untersuchungen zum Buch Hypnerotomachia Poliphili. Maria Enzersdorf: 2003.
[180] Cruz E. A. Hypnerotomachia Poliphili: Re-discovering Antiquity Through the Dreams of Poliphilus. Victoria: 2006.
[181] В 1583 году во Флоренции была создана Академия делла Круска, «отрубей». Ее создатели задались целью очистить старый язык и из «просеянного» материала путем изменения окончаний и склонений, смешения со словами других языков создать новый.
[182] Carrara E. L'«Hypnerotomachia Poliphili» // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 32.

своего времени и обращается к «maestri latini». К знаниям, почерпнутым из них, добавляется собственное лингвистическое воображение автора.

Лингвистический стиль романа Ф.Колонны – жаргон греческого, латинского, ломбардского с примесью фраз иврита, арабского и халдейского – делает его произведением нового вида. Романист, поэт и критик Шарль Нодье (1780-1844) предполагает, что Ф.Колонна отказался от обычного языка с целью творить на том «ученом языке, где у него не было ни образцов, ни подражателей и который рождался под его пером благодаря его ученым занятиям и знакомству со старинными книгами»[183]. Дело в том, как полагает Нодье, что в итальянском языке конца XV в. Ф.Колонна видел «варварские наречия, пригодные лишь для изъяснения материальных нужд человека, но неспособные возвыситься до красноречивого и поэтического выражения его мыслей и чувств»[184]. Поэтому для «Гипнеротомахии» Ф.Колонна изобретает свой собственный в буквальном смысле этого слова идиосинкразический (уникальным образом смешанный) стиль: слова высокого северного диалекта перемежаются с латинизмами и даже греческими словами, адаптирующимися применительно к итальянскому с помощью окончаний. Франческо Колонна сам подчеркивает необычность и новизну своего языка и в открывающем роман стихотворении призывает читателя обратить внимание не столько на само содержание, сколько на новый стиль: «Так по крайности стиль, а также язык его новый, Важная речь и мудрость к вниманию взывают»[185].

Часто язык Полифила сравнивается с латинским макароническим стилем Мерилина Сокайо, с Фиденцио Глоттокризио. Макаронизмом называли «кухонную латынь», которая характеризовалась использованием слов и словосочетаний различных языков. Обычным было употребление слов-гибридов, образованных из корней различных языков. Подобные лингвистические новообразования, действительно, встречаются в «Сне Полифила».

---

[183] Нодье Ш. Франсис Колумна. Библиографическая новелла. (1844). Пер. стихотворных цитат, за исключением отмеченных в тексте случаев, М.С.Гринберга. Составление, вступительная статья и примечания В.А.Мильчиной. М., «Книга», 1989. URL: http://lib.misto.kiev.ua/INOOLD/NODIE/nodie1_02.txt (дата обращение: 22.11.12).

[184] Там же.

[185] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила. Перев. с итал. Б.М.Соколова. Предисловие. С. 224-226; [Глава 6.C.d2-d6] С. 226-235. // Искусствознание 3-4/2013. М., 2013. С. 224.

Язык Полифила недоступен и непрозрачен. Чтобы понять текст, необходимо, как минимум, знать греческий язык, латынь и тосканский диалект. Такими словами Леонардо Крассо представляет книгу, добавляя, что «только мудрец сможет войти в святилище, и эти вещи не для народа, не для цитирования на улицах, они идут из глубин философии и от Муз, рождаются с новым изяществом речи, заслуживающей благодарности всех высокообразованных людей»[186].

По-настоящему непреодолимым язык Полифила делают греческие термины. При всей моде на изучение греческого языка в XV веке лишь некоторые из среды гуманистов могли похвастаться хорошим знанием греческого языка. Они высоко ценились и так же оценивали свои услуги. История повествует, что однажды Папа Николай V заплатил Лоренцо Валла целое состояние за перевод Фукидида с греческого языка на латынь. Валла также перевел Геродота и был первым, кто приступил к переводу «Иероглифики» (предполагаемый автор - Гораполлон), ренессансной оккультной книги о египетских иероглифах, которая будет опубликована Альдом Мануцием. Кардинал Виссарион, другой эллинист, главный пропагандист греческой культуры, на деньги от перевода, смог купить виллу в Риме. А Марсилио Фичино жил в Академии Медичи, чтобы переводить Платона и Псевдо-Дионисия Ареопагита.

Считается, что мода на использование греческого языка в литературе началась с работ «Филострато» и «Филоколо» Боккаччо. Однако она ограничивалась названиями работ и именами персонажей, чего нельзя сказать о «Гипнеротомахии». В самом названии таится ирония. Сложное для произношения, искусственное и вычурное название «Гипнеротомахия» перекликается с известной древнегреческой пародийной поэмой о войне мышей и лягушек «Батрахомиомахия» и является шагом к новой стилистике. Но в «Гипнеротомахии» использование греческого языка не ограничивается названием и именами героев, появляются греческие названия растений, одежд, камней.

---

[186] Leonardo Crasso of Verona to Guido, Illustrious Duke of Urbino, S.P.D. // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. V. I. P. 16.
URL: http://www.liberliber.it/libri/c/colonna/index.htm (дата обращения: 23.11.13). Пер. с лат. мой. – *Ю.П.*

Не только морфологически, но и синтаксически «Сон Полифила» содержит много сложностей. Предложения «состоят из бессчетных наложений» - следствие «антидинамической концепции языка», которая воздействует не только семантически, но и ритмически, - полагают Поцци и Казелла[187]. Это значит, что структура предложений не соответствует конструкции «существительное-глагол», множество существительных, называющих объекты, не согласуются с глаголом, и порой целые фразы подвисают в середине предложения. К тому же, существительные и прилагательные не склоняются, в отличие от латинского языка, что приводит к беспорядку слов во многих предложениях. Все это создает трудности для чтения и перевода. Увеличивают трудность работы с книгой, если верить Донати, «тысячи орфографических ошибок»[188].

Текст «Гипнеротомахии» не мог быть столь непроясненным и сбивающим читателя случайно. В трудночитаемых пассажах видели сознательный трюк автора. Одни, исследователи алхимического толка, начали искать зашифрованное в тексте знание, другие видели в этом элитарность текста. Автор как-то оговаривается, что использует слова, неизвестные простому народу. Насколько можно говорить, что десятки страниц, содержащие эпиграммы и изображения на стенах, вазах, фонтанах, пирамидах, написанные на греческом, латинском, еврейском, арабском, халдейском языках, смысл которых иногда даже для самого Полифила остается неизвестным, являются лишь ограждением текста от непросвещенного вульгарного ума? Вряд ли автор сознательно стремился показать свое превосходство и намеренно «затемнял» текст. Однако нельзя не видеть «перегруженности», излишней образности изложения. Содержание изобилует фигурами, надписями, требующими своей интерпретации. «Гипнеротомахию» называют «каталогом всего возможного», герменевтически недоступной и непроходимой стеганографией (тайнописью)[189]. Непроходимость языка длополняется сложностью сюжета и тайной имени автора.

---

[187] Casella M.T. - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova. Editrice Antenore. 1959. Vol – 2. P. 118.
[188] Donati L. Studio esegetico sul Polifilo // La Bibliofilia, LII. Casa Editrice di Leonardo Olschki. Firenze, 1950. P. 138.
[189] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997. P. 91.

Матера причисляет Ф.Колонну к педантичному жанру, указывая на попурри языка Полифила. Смешение слов, фраз, латинских конструкций Джозуэ Кардуччи называет «суперфетацией мертвого в живое», призывая «извлекать язык скорее из живого источника»[190], как делали Лоренцо Медичи и Полициано, тем самым, подкрепляя итальянский язык, впавший в состояние презираемого.

Практически все исследователи XX в. будут считать своим долгом сказать несколько слов о новом языке Полифила. Поцци называет лингвистическую выдумку Полифила «лексиграфическими кентавром и сиреной», причудливым гибридом тосканских префиксов и латинских суффиксов. Кроче считал, что язык романа «фальшивейше и несправедливо оценивать как поэтитический жанр, который затем поднимется в Италии до педантичного языка и фиденцианского стиля»[191].

Каррара вспоминает слова Габриеле д'Аннунцио, который говорил о Ф.Колонне, что он «употребляет язык для каждой вещи: архитектуры, археологии, математики»[192], то есть Полифил стремится сказать и представить все. Сам Каррара в невразумительности языка, изобилии эпитетов и украшений видит попытку «завуалировать наглость светской культуры и притворное имя искусства», а анонимность и молчание друзей должны были обеспечить защиту от «стрел церковной цензуры»[193].

Предметом особого внимания эта тема станет для Чезаре Сердже. Он называет язык Полифила периферийным латинизмом, в котором смешались Средневековье и Возрождение[194]. Согласно его мнению, Ф.Колонна разделяет антикварный и изобразительный вкус своей эпохи и «следует писателям поздней латыни или средневековым авторам, оказывая предпочтение тем, чей язык является наиболее редким и сложноустроенным (Апулей, Павел Дьякон и также

---

[190] Carducci G. Цит. по: Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico. 1890. P. 49

[191] Croce B. La «Hypnerotomachia Poliphili». Capitolo IV // Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento, III. Bari, Laterza, 1952. P. 46.

[192] D'Annunzio G. Цит. по: Carrara E. L'«Hypnerotomachia Poliphili» // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 31.

[193] Carrara E. Op. cit. P. 27.

[194] Serge C. Lingue, stile e società. Milano. 1963. В этой работе Сердже проводит культурологическое исследование становления языка волгаре.

использует средневековые словари). Язык Ф.Колонны фонетически и морфологически есть знаменитая «паданская вольгаре, <…> чья новизна состоит в лексике и в игре префиксов и суффиксов», - пишет Сердже[195]. С художественной точки зрения наиболее позитивной стороной оказываются пышно произрастающие из подобного сочетания глаголы, которые влекут «сладострастие воображения». Сердже называет Ф.Колонну тем, кто «нашел в литературе прежде, чем в жизни, побуждение к чувствительности», однако, саму попытку построить новый язык оценивает невысоко, подчеркивая неопытность автора в этом деле: синтаксис Ф.Колонны «более чем примитивный и незрелый»[196].

С «Гипнеротомахией» Сердже сравнивает работу “L'Hypnopaleoneomachia» di Pizzuto”[197], где исследует творчество писателя Антонио Пиццуто (1893-1976), который в качестве литературного приема использует латинизмы и гречизмы, столь характерные для гуманистического периода итальянской истории. «Ни в каком другом произведении не встречается ситуации, аналогичной лингвистическим приемам Пиццуто, кроме “Гипнеротомахии Полифила”», - подчеркивает Сердже[198].

Батталья и Лефевр видят в языке Полифила черты джойсовского языка, а именно «многоязычный рекомбинирующий ассоциационизм языка»[199]. Язык называют второй, наряду с анонимностью, «аномалией» романа. Описывая ситуацию формирования нового литературного национального и провансальского языков, а диалектам отводит роль живых и естественных источников вдохновения писателей. Продолжая мысль Сердже, Пазетти говорит о паданских дворах, где едва можно было услышать чистый флорентийский диалект, и вспоминает университеты Болоньи и Падуи. Там и проявлялись новые веяния, «являя странные плоды всеобъемлющего аналитического знания и

---

[195] Ibid. P. 390.
[196] Ibid. P. 391.
[197] Serge C. “L'«Hypnopaleoneomachia» di Pizzuto” // Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria. Estratto dal numero 3. Anno 1 giugno 1967. Fascicolo 3.
[198] Ibid. P. 254.
[199] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997. P. 83.

юношеской предрасположенности к новому»[200]. В такой ситуации, как полагает Пазетти, явление макаронического стиля – естественный результат синтеза ученого знания и антиакадемического духа: в смешанном языке соединяются вместе народный, латинский профессорский и тосканский язык вольгаре. Своеобразной спекуляцией на эту тему и является язык Полифила. Стиль романа Пазетти называет «пребывающим в междумирье – далеком как от классического Олимпа, так и от заурядного земного мира». Термины лишаются одного значения, гиперболы и искажения отнимают у речи ее «тело». Это означает, что речь иллюзорна, поскольку имеет значение бесконечная смесь вымышленного с реальным. Это игра «отражающих поверхностей, расположенных по наклонной, <…> в целом, все оказывается сном», - заключает Пазетти[201].

Свою позицию Пазетти подтверждает исследованием Марко Манчини, который убежден, что язык Полифила возникает на базе паданской языковой традиции, а не на диалектической традиции Венеции. Следовательно, подводит итог Пазетти, «Гипнеротомахия» перемещается в паданскую зону Италии, попадая в четырехугольник, Падуя/Тревизо - Мантуя – Парма - Феррара, и автором уже никак не могут быть ни венецианский монах Франческо Колонна, ни его однофамилец, римский правитель. В этой зоне итальянская литература представлена именами Ариосто и Боярдо, Фоленго, Лелио Космико, Николо да Корреджо, Пьетро Андреа де Басси.

---

[200] Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011.
URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).
[201] Ibid.

Глава II. Сон в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

§ 2.1. Влияния античных и средневековых представлений о сновидении на роман Ф.Колонны

Тема сна заявлена в самом названии романа Франческо Колонны - «Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat», то есть «Гипнеротомахия Полифила, которая учит, что все человеческое есть не что иное, как сон. А также упоминаются многие другие, весьма достойные знания предметы». Мифологема «жизнь есть сон» восходит к народным представлениям о сне как «второй», параллельной обыденному миру, реальности. К этой формуле обращаются Ренессанс, барокко и романтизм, а также многие модернистские течения XX века[202].

Истоки интереса к феномену сновидений следует искать в древности: на Востоке, а также в греко-римской Античности, где сон играл важную роль в сознании каждого гражданина. Именно тогда вырабатываются первые типологии и классификации. Сновидения становятся важной темой в так называемый период обновления философии (III в.), в школах неоплатоников, главным образом в Александрии и Риме, где происходила встреча различных религий и философских течений. Ж. Ле Гофф называет это время настоящей «онирической лихорадкой»: появлялись сонники, ученое толкование снов сближалось с «народными» гаданиями по снам, возникали объединения сновидцев. Развивалась также практика вызывания снов с помощью обряда возлежания, инкубации (храмового сна). Практика возлежания сохранилась в христианстве и встречалась даже в Позднем Средневековье.

---

[202] Нечаенко Д.А. История литературных сновидений. Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX - начала XX вв. М., Университетская книга, 2011. С. 11.

Во время обряда инкубации человек проводил ночь в храме в ожидании встречи с богом или богиней во сне. В романе Ф.Колонны своеобразной аллюзией на эту практику называют многоуровневость сна Полифила. Как уже упоминалось, «Гипнеротомахия» открывается рассказом о том, как в приближении утра герой засыпает, и вскоре, уже в своем сновидении, он снова погружается в сон. М.Габриэле говорит, что с помощью техники инкубации – «сказочной и загадочной одновременно <…> очищается тело, а душа освобождается от следов своей физической природы, и отныне готова воспарить и узреть будущее. <…> В начале подобного видения должны заявить о себе *предупреждение* и *надежда* (*курсив* мой. – *Ю.П.*)»[203]. В сне Полифила *предупреждением* оказывается волк - образ жадной, чувственной, ничего не приносящей с собой любви, а восхитительная пальмовая роща, которую видит герой, дарит ему *надежду* и успокоение, выступает знамением будущей победы духа.

Сон Полифила напоминает один из типов снов, описанных в трактате, разработанном древнеримским писателем, филологом и философом-неоплатоником Амвросием Феодосием Макробием (V в. н.э.), онейрология которого стала самым важным источником для средневековых и ренессансных представлений о сновидениях. Речь идет о «Комментарии к Сну Сципиона». Последний изложен в шестой книге трактата Цицерона «О государстве» (между 55 и 51 гг. до н.э.). Во сне римский полководец Сципион Африканский путешествует по просторам космоса, посещает иные миры и видит будущее. Макробий выполняет свой комментарий-интерпретацию в духе неоплатонической философии, рассуждая о гармонии космоса и мировой душе, о значении чисел, о принятых в его эпоху толкованиях сновидений. В «Комментарии ко Сну Сципиона» Макробий дает завершенную пятичастную классификацию подобных состояний. Первая категория (*insomnium*) может иметь три источника – душу, тело и судьбу; вторая – *visum* (*phantasma*) приносит с собой призрачные видения.

[203] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. V. I. P. X-XI.

К трем оставшимся категориям снов-предвестников Макробий относит: *oraculum* – сны, в которых родственники, жрецы или сами божества открывают будущее; *visio* – отчетливые видения, которые говорят о каком-либо грядущем событии, и *somnium* - сны-символы, которые нуждаются в интерпретации[204].

Состояние Полифила в романе Ф.Колонны колеблется между бодрствованием и глубоким сном, когда становятся возможными масштабные, поражающие своими размерами зрелища разного рода сооружений и самые необычные явления. Это состояние сравнивается обычно с выделенным Макробием типом *visum* (*phantasma*), наполненным призрачными вид*е*ниями. Подобным фантомом оказывается, к примеру, загадочная пирамидальная конструкция, представляющая собой «огромный фантастический образ тела, в котором пребывает душа и ждет своего освобождения»[205].

По форме сон Полифила напоминает средневековый повествовательный *жанр видения*, чрезвычайно распространенный в христианской литературе, особенно в монастырской среде. Одной из важнейших функций сна-вид*е*ния полагалась возможность посредством него достичь контакта с Богом. В трактате «О душе» Тертуллиан говорит: «Благодаря вид*е*ниям, большинство людей сумели познать Бога»[206].

Исследователь жанра средневекового вид*е*ния Б.И.Ярхо[207] выделяет несколько его типичных черт. Среди них особое место занимает дидактичность: в сне-вид*е*нии должны сообщаться некоторые истины. С Ярхо солидарен Н.И.Прокофьев, который замечает, что контакт с потусторонним миром не был самоцелью в средневековых вид*е*ниях, но служил средством передачи

---

[204] Подробнее см.: Макробий. Комментарий на Сон Сципиона. Пер. с лат. и примечания М.С.Петровой // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков (Исследования и переводы). М.: Кругъ, 2010, а также Макробий. Сатурналии. / Пер. с лат. и греч., прим. и словарь В. Т. Звиревича. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета, 2009.

[205] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. P. XI-XII.

[206] Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс. О душе. Пер. с лат., вступ. ст., коммент. и указатель А.Ю. Братухина. (Серия «Библиотека христианской мысли. Источники»). Спб.: Издательство Олега Абышко. 2004. XLVII (Четыре вида сновидений), 2.

[207] Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4.

дидактического содержания[208]. Другими чертами вид*е*ния являются образ самого ясновидца, или визионера, а также обстоятельства, при которых вид*е*ния становятся возможны: летаргия, галлюцинации и сон. В раннехристианской литературе определился также набор образов и мотивов, при наличии которых становилось понятным, что речь идет об «откровении во сне». Вид*е*ния, как правило, включали в себя явления призраков, эсхатологические черты. Особенно важную разновидность вид*е*ния составляли рассказы о хождении в мир иной. Со временем жанр видения претерпевает изменения[209], однако не исчезает с концом Средневековья, достигая своего апогея в «Божественной комедии» Данте, к которой в поисках формы и замыслов не раз обращались ренессансные писатели.

В литературе Возрождения, однако, сон все реже несет в себе дидактический смысл, перестает быть откровением и оказывается трансформацией и преодолением средневековой визионерской формы. В качестве примера может служить сон Полифила.

В названии, точнее во фразе «все человеческое есть не что иное, как сон», формулируется как бы общий смысл романа Ф.Колонны, стремление показать недолговечность и суетность всего человеческого. На это обращают внимание В.Маркезе[210] и Н.Матера[211]. Реальность, подобно сну, неустойчива и хрупка, - почти спустя век повторит тот же вывод О.Пелози[212]. Ненадежность и несовершенство реальности, разочаровав Полифила, побуждают его погрузиться в свой внутренний мир, что выливается в душевный подъем - «excessus mentis» (восторг, экстаз) и рождает различные вид*е*ния сверхчувственного характера. Тогда все путешествие героя Ф.Колонны, по мнению Пелози, оказывается очищением души, ведущим к постижению умозрительного, и формой раскрытия его оказывается сон.

---

[208] Прокофьев Н.И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. М., 1964. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы. С. 37-38.

[209] Подробнее см.: Шор Р.О. Видения. // Литературная энциклопедия: В 11 т. [М.], 1929-1939. Т. 2. Изд. Ком. Акад., 1929.

[210] Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854. P. 340.

[211] Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico.1890. P. 31.

[212] Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Polihlili. Palladio editrice, Salerno. 1983. P. 7.

Подобное содержательное наполнение далеко от дидактичности средневекового жанра вид*е*ний. Определенный поучительный аспект можно найти в любом произведении эпохи Ренессанса, однако передача истины или наставления перестает быть целью повествования, меняется также само содержание послания.

С точки зрения пространственной структуры, происходит замена вертикали (земля – небо) горизонталью (от себя – в далекий и широкий мир). В романе Ф.Колонны целью путешествия героя не являются контакт или встреча с Богом, получение откровений и наставлений для спасения души – традиционные цели вид*е*ний в раннехристианской литературе. Для Ф.Колонны композиция вид*е*ния означает б*о*льшую свободу мысли и воображения[213] (что глубоко верно и отвечает другим характерным признакам переломной эпохи рубежа XV-XVI вв.), какую не могли позволить себе профессиональные философы эпохи Возрождения. В форме сна становится возможным и оправданным, к примеру, синкретизм мысли: в романе в достаточно свободно сочетаются идеи Лукреция и Эпикура с концепциями Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы[214].

С точки зрения содержания, меняется и предмет вид*е*ния. Путешествие во сне Полифила не похоже на хождение в потусторонний мир. Герой не созерцает загробных видений, не наблюдает сцены страданий грешников (лишь однажды Полифил описывает картины ада, которые видит на потолке разрушенного храма Полиандрии). Указания на то, что Полии уже нет в живых, появляются только в конце романа, и в целом образ возлюбленной героя лишен призрачных черт. В мире грез герою не открываются образы преисподней, Рая и Ада в их классическом варианте[215]. Л.Ф.Бенедетто и Д.Ньоли называют роман второй «Божественной комедией» и предлагают рассматривать «Гипнеротомахию» как своеобразное путешествие к Богу, где Бог – все порождающая Венера. При этом Бенедетто предлагает при истолковании романа использовать дантевскую модель

---

[213] Ariani M. Il sogno filosofico // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano.1998. Vol. I. P. XXXVII.

[214] Подробнее об этом будет сказано в Главе IV. Культурно-философские аспекты романа Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила».

[215] См.: Ле Гофф Ж. Хождения в потусторонний мир в Средние века: версии ученые и народные // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М., 2001. С. 136-152.

Ада, Чистилища и Рая. Путешествие Полифила, действительно, является чередой испытаний на пути посвящения богине Венере и воссоединения с возлюбленной. Во сне есть разделение на разные пространства, но им не соответствует деление Ад-Чистилище-Рай. Дантевская «рамка» может быть применена лишь с высокой степенью метафоричности.

При сущностном различии между хождением в потусторонний мир в фольклорных и ученых текстах Средневековья[216] и сном Полифила присутствуют, тем не менее, и моменты общности. Сон и в романе Ф.Колонны также оказывается формой хождения в какой-то другой мир, только этот мир не вполне потусторонний, он видится как земной, *посюсторонний* мир: скорее, речь идет о хождении в *иной земной* мир. В фольклорных и ученых текстах вход в потусторонний мир может охраняться чудовищами или животными, а сама тропа часто выглядит опасной и труднопроходимой. Сходным образом, во сне Полифилу встречаются на пути волк и дракон, а сам он не раз теряется в лесных чащобах. Важной чертой потустороннего мира оказывается его изобильность и наполненность разными удовольствиями. В сравнении с реальностью, от которой убегает Полифил, его сон тоже оборачивается страной счастья. Подобные «совпадения» не отменяют того, что в литературе Возрождения жанр видения утрачивает свои былые функции и подвергается существенной содержательной трансформации.

Что видится Полифилу? Сон переносит его в прошлое - мотив, не слишком распространенный в эпоху Средневековья. Объектом вид*е*ния становится детально исследуемая глазом Античность, и самым ярким воплощением гуманистической страсти к давно ушедшей эпохе являются руины и целые древние (египетские, греческие, римские) постройки. Образы архитектуры,

---

[216] Здесь мы следуем за Ле Гоффом, который анализирует корпус текстов, включающий в себя подборку рассказов о хождении в потусторонний мир, созданных в период с VII по XIV вв.: Видение Баронша (678-679 гг.); Видение монаха Бонелия, рассказанное испанским аббатом Валером (VII в.); Видение монаха Венлока (ок. 717 г.), рассказанное святым Бонифацием; Видение святого Фурсы, пересказанное Бедою Достопочтенным (731 г.); Видение Веттина, написанное аббатом Хейтоном; Видение Карла Толстого (IX в); Видение матери Гвиберта Ножанского (начало XII в.); Видение Альберика из Сеттефрати; Видение Тунгдала, записанное в 1149 г.; «Чистилище святого Патрика» (составлено цистерцианским монахом между 1180-1220 гг.); Видение Туркиля (1206 г.) и Божественная комедия Данте. Подробнее см.: Ле Гофф Ж. Хождения в потусторонний мир в Средние века: версии ученые и народные // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М., 2001. С. 138-141.

убранства храмовых и дворцовых интерьеров, по которым бродит в своих странствиях Полифил, росписи и мозаики, скульптуры, предметы декора переполняют сон, выступают «зрительными», пластическими образами. Самые важные из них даны в сопровождающих книгу поражающих воображение иллюстрациях.

Ясность и отчетливость описываемых Полифилом построек, пейзажей, животных и растений делают их реальными, однако мы понимаем, что они существуют только во сне. Это несоответствие рождает, как выражается А.Бруски, ощущение сюрреалистичности происходящего, и тогда кажется, что архитектурные формы Античности принадлежат к внеземному миру или мифическому «золотому веку», где человеческая деятельность как бы остановилась[217]. Ф.Колонна, действительно, разделяет такое гуманистическое отношение к Античности как к идеальному месту и выбирает удачную форму *созерцания во сне* для его описания. Как скажет С.Борси, сон хорошо соответствует создаваемой Ф.Колонной нематериальной архитектуре, существующей только в воображении героя[218]. Таким образом, форма сновидения становится организующим принципом целостного единства пространства-времени, эмоционального и смыслового поля романа, условием, которое влияет как на образы героев, так и на образы созерцаемых объектов.

§ 2.2. Сон как композиционный и художественный прием. Периоды Высокого Средневековья и Возрождения

В литературе каждой эпохи сон выполняет свои задачи, и особое значение всегда придавалось его роли в композиции произведения. В работе «Опыт построения средневековой поэтики» Поль Зюмтор предлагает классификацию

[217] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. 1978. P. 150.
[218] Borsi S. Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499. 1995. P. 24.

типов «сновидений» в литературе[219]. Сны отчетливо распадаются на две группы и «функционируют на разных уровнях обобщения либо в сжатой форме, как украшение, либо в более свободной, как образец высказывания в целом – как, например, в «Романе о Розе» и многих других сочинениях, как более ранних, так и более поздних. В обеих своих формах сновидение со времен Античности принадлежало к латинской традиции и вновь обрело популярность в каролингскую эпоху»[220].

В сжатой форме сон образует часть композиции. Обычно такой сон выполняет функции *вещего сна*, а также служит целям украшения (как средство повторения главной идеи произведения или как средство перехода от одного эпизода к другому). Эпическая литература сделала вещие сны своим типичным приемом. В работе «Героическая поэзия» С.М.Боура посвящает отдельную главу технике сложения героической поэмы, в которой среди различных литературных приемов обращается к мотиву сна. Как элемент героического повествования, сны «рождают ощущение предначертанности судьбы или сообщают о проблемах, с которыми предстоит столкнуться герою; сны часто являются в значимые моменты и, конечно, влияют на принятие героем решения», - пишет Боура[221]. Самое важное в вещих снах - то, что они несут с собой ощущение присутствия судьбы. Исследователь замечает: «…если поэт располагает достаточным пространством и хочет сложить историю, которая, по его мнению, послужит иллюстрацией идеи всесилия рока, он может очень плодотворно использовать сны и даже умножить их количество, чтобы усилить эффект»[222].

История литературы знает разные варианты использования мотива сна в композиции. С него могут начинаться отдельные эпизоды, как в «Эпосе о Гильгамеше». В существующем тексте эпической поэмы встречается не менее

---

[219] «Я буду обозначать словом «тип» все формальные признаки подобного рода – те бесчисленные разновидности речевой манеры, отдельные группы которых получили (зачастую противоречивые) наименования клише, топосов, формул, ключевых образов, мотивов и т п. Тип – это любой элемент «письма», одновременно структурированный и поливалентный, то есть содержащий функциональные связи между своими частями и подлежащий бесконечному повторному использованию в различных контекстах <…> Тип есть совокупность иерархически упорядоченных черт, образующих легко узнаваемую конфигурацию». // Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. Пер. с фран. И.К. Стаф. СПб. Алетейя, 2003. С. 82-83, 94.

[220] Там же. С. 92.

[221] Боура С.М. Героическая поэзия. М., Новое литературное обозрение, 2002. С. 391.

[222] Там же. С. 393-394.

семи снов, все они появляются в преддверии важных сюжетных поворотов. Похожий прием встречается в «Илиаде», когда Зевс вещает Агамемнону во сне, что необходимо вооружаться, так как время падения Трои уже наступило. В «Песне о Роланде» сновидения также появляются перед наиболее значительными эпизодами сюжета.

Вторая условно выделенная Зюмтором группа сновидений включает в себя сны, изображение которых дается в более свободной форме. Исторически этот прием возник несколько позже, в римской литературе. Такой тип сновидения может служить обрамлением или формой развития основного сюжета, совпадающей с пространством повествования. В последнем случае все произведение является содержанием сна. Такое композиционное решение выбирает Ф.Колонна для «Сна Полифила».

Обращение авторов к подобному художественному приему преследует разные цели. Совпадение сна и основного сюжета, возможно, помогает читателю войти в реальность повествования. Читатель следует за героем, находится с ним в одном пространстве и времени. В произведении, совпадающем со сном героя, как правило, присутствует различение «реальностей», но не всегда. К примеру, в «Божественной комедии» Данте сон-вид*е*ние полностью совпадает с пространством поэмы, историческая реальность остается за пределами текста.

Сон как тип рамочной конструкции характерен для литературы Высокого Средневековья и Раннего Возрождения. Французская поэма XIII века «Роман о Розе» выстроена в форме аллегорического сна поэта, пробуждающегося в прекрасном весеннем саду, где его ждет любовное переживание. Переводчик романа Н.В.Забабурова говорит, что его аллегоризм прекрасно вписывается в жанр вид*е*ния, замечая при этом, что жанр вид*е*ния принадлежит уже эпохе Высокого Средневековья. Он становится тогда «особым воображаемым путешествием, где открываются и мир души героя, и познанные им законы жизни земной и небесной»[223].

[223] Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Роман о Розе. Пер. со старофранцузского Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д.Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. URL: http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose (дата обращения: 14.03.2013).

В «Романе о Розе» содержится своеобразная теория сновидений. «Оба автора (Гийом де Лоррис и Жан Клопинель де Мен. – *Ю.П.*) придерживаются мнения, что сны не являются продолжением иной, фантастической, жизни, полетом души в объятьях колдуньи Абунды, но своеобразно отражают пережитое», - пишет Забабурова[224]. Прекрасный юноша в одну из майских ночей видит сон, в котором ему является то, что тревожит его и, одновременно, то, что должно свершиться. Однако авторы продолжают видеть в снах высший назидательный, пророческий смысл, поэтому сон «становится развернутой аллегорией духовного и житейского опыта»[225].

В текстах, схожих с «Романом о Розе», субъектом рассказа выступает «я», которое, как говорит Зюмтор, «в первых же повествовательных отрезках включается в универсум аллегорических фигур, встает в один ряд с ними и поднимается до их плана значения, так что перед слушателем везде предстает чисто грамматическое первое лицо, анонимное и универсальное»[226]. Зюмтор назвал «Роман о Розе» «внешне беспорядочным текстом, отличающимся, однако, сильной и прямолинейной установкой и неодолимой словесной мощью, которые придают ему “документированный” и цельный характер»[227]. «Роман о Розе» имеет одну важную черту, которая позже будет воспроизводиться другими авторами. Это - включение повествования в *тип встречи*, который, в свою очередь, входит в *тип сновидения*. Аналогичным «Роману о Розе» образом выстраивается поэма французского поэта XIV века Эсташа Дешана «Любовное лэ», трактат о любви «Любовное сокровище» французского писателя того же времени Жана Фруассара, а также поэма «Сон в преисподней» (или «Видение Ада») Рауля де Уденка. В XV веке приемы обрамления рассказа сновидением и момент встречи во сне иногда использовались также авторами прозаических трактатов, как, например, в работе Алена Шартье «Четырехголосная инвектива» (1422).

---

[224] Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Роман о Розе. Пер. со старофранцузского Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д.Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. URL: http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose (дата обращения: 14.03.2013).
[225] Там же.
[226] Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. Пер. с фран. И.К. Стаф. СПб. Алетейя, 2003. С. 177.
[227] Там же. С. 387.

К мотиву сновидения обращается Джованни Боккаччо. Речь идет о таких произведениях, как «Декамерон» (1350-е годы), «Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» (1341-1342), «Элегия мадонны Фьямметты» (1343-1344), «Любовное видение» (1342) и «Ворон» (1355).

В «Декамероне» Боккаччо использует двойную рамку. Это авторское «я» рассказчика, то есть самого Боккаччо, и ситуация, очерчивающая новеллы. На фоне «реальных», исторических событий разворачивается история группы юношей и молодых дам, которые уезжают из Флоренции, охваченной страшной эпидемией чумы. Таким образом, пространство рассказанных героями новелл обрамляется событиями 1348 года. В строгом смысле слова герои не пребывают во сне, однако разграничение в данном случае двух реальностей - «исторической» и «повествовательной» - присутствует. Пространство юношей и дам, хотя и организовано по своим вневременным законам, но изначально было задано историческим моментом чумы и продолжает быть связанным с миром реальным (Боккаччо неслучайно выделяет десять дней). В самих новеллах сны присутствуют как украшения, как элементы общей композиции. Как правило, это вещие сны, предостережения судьбы. Яркими примерами служат сны Андреолы и Габриотто в шестой новелле четвертого дня, которые требуют от героев осторожности и внимания. Однако Боккаччо, осведомленный о теориях сновидений, которые оставила предшествующая эпоха, не советует своим героям слишком серьезно относиться к снам, ведь они могут быть следствием переедания на ночь.

В раннем произведении Боккаччо «Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» рассказы семи нимф - опять же в строгом смысле не являющиеся снами - о своих любовных историях, о природе этого чувства и о Венере, как наиболее близкой им богине, выстроены по тому же принципу рамочной композиции. Истории нимф посвящены одной проблематике и подчинены одному формальному принципу: каждый рассказ завершается стихом.

Первый любовно-психологический роман в истории европейской литературы - «Элегия мадонны Фьямметты» Боккаччо - содержит изображение

вещего сна, который передает в метафорической форме будущие события. Укус змеи во сне интерпретируется героиней как нечто страшное, что неизбежно должно привести к несчастью.

Иную роль играет сон в «Любовном видении». Замысел и форму - рамку видения - Боккаччо заимствует у Данте. Во сне поэту видится, что он затерялся в пустыне, откуда его выводит к замку величественная женщина. Поэту предстают два входа: один ведет к «вечному душевному миру», другой - открывает радость жизни. Вопреки советам путеводительницы, герой устремляется ко второму входу, за которым встречает свою Фьямметту. По мнению А.А.Смирнова, Боккаччо задумывал поэму как путь «к освобождению от земной суеты и к достижению вечного блаженства», но на самом деле он «показал необыкновенно красноречиво всю прелесть земной красоты, славы, величия, а главное - чувственной любви»[228].

Основное повествование поэмы Боккаччо «Ворон» совпадает со сном отвергнутого возлюбленного. Дидактический характер придает сну черты вид*е*ния. После пробуждения герой принимает сон как руководство к действию: решает навек расстаться с пагубной любовью.

Сон в литературе на переходе от Высокого Средневековья к Ренессансу теряет свои функции пограничного пространства между человеком и Богом, перестает быть медиатором откровений, он все чаще становится *художественным приемом*, обретает новые функции, а границы его образного содержания существенно расширяются. Сны в «Романе о Розе» и схожих с ним по композиции произведениях, в сочинениях Боккаччо удерживают героев в пределах земного мира. Они отражают пережитое ими или ожидаемое в реальной жизни. В «Декамероне» в обществе рассказчиков - привлекательных и благородных, духовно тонких молодых людей и дам, которые отнюдь не спят, – и служащего им средой прекрасного природного окружения воплощен идеал, образец нового гуманистического бытия, который мыслится возможным здесь, в

[228] Смирнов А.А. Джованни Боккаччо // Джованни Боккаччо. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. Изд. подготовили И.Н. Голенищев-Кутузов, А.Д. Михайлов. Серия «Литературные памятники». М., «Наука», 1968. С. 277.

реальности. В «Любовном видении» автор рисует картину встречи с возлюбленной и снова воспевает красоту земного мира. Герои этих произведений обнаруживают себя в идеальном пространстве, которое вместе с тем полагается возможным, реально осуществимым.

§ 2.3. Сон Полифила

Роман Ф.Колонны укоренен в предвозрожденческом опыте обращения к сновидениям и одновременно преодолевает его. Выбор сна-рамки сближает «Гипнеротомахию» с «Романом о Розе» и «Божественной комедией», а включение *встречи* (с Полией) в сновидение ставит ее в один ряд с французскими авторами XIV-XV вв. Образцом для Ф.Колонны могла послужить также поэма «Чистилище св. Патрика»[229]. По композиции и аллегорическому содержанию «Сон Полифила» близок «Любовному видению» Боккаччо, об этом не раз говорили Матера[230], Ньоли[231] и Каррара, а Клод Попелин даже назвал сочинение Ф.Колонны «рабским подражанием»[232] произведениям раннеренессансного автора. Полифил обнаруживает черты боккачиевского Амето, напоминает страдающего от любви героя поэмы Якопо Саннадзаро, Синчеро, который удаляется из Неаполя в идиллическое пространство Аркадии. В обращении Ф.Колонны к форме сна исследователи видят также признак, сближающий «Сон Полифила» с алхимическим трактатом «Аристей в видении»[233] и сочинениями Дж.Б.Надзари[234].

Ф.Колонна делает сон формой развития основного сюжета. Событийный ряд, смысловая и эмоционально-психологическая канва произведения практически полностью совпадают со сном главного героя. В построении сна

---

[229] Об этом говорит испанская переводчица романа П.Педраса. Поэму «Видение рыцаря Оэния, или Чистилище св. Патрика» называют типичным для Средних веков видением. Христианский рыцарь Оэний попадает в Чистилище, в котором перед ним открывается окруженное стенами прекрасное жилище с внутренним двором. Здесь героя встречают монахи. Pedraza P. Introduccion// Colonna F. Sueno de Poliphilo. Murcia. 1980. P. 37. // Силюнас В. От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Искусствознание 3-4/2013. С. 63.

[230] Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico.1890. P. 33-36.

[231] Gnoli D. Il sogno di Polifilo. Firenze Casa Editrice di Leo S. Olschki. 1900: estr.dalla Bibliofilia, vol. II.

[232] Popelin C. Цит. по: Fierz-David L. The Dream of Poliphilo. The soul in Love. Transl. by Mary Hottinger. Spring Publication, Inc.Dallas, Texas. 1987. P. 10.

[233] Arisleus in visione. Об этом говорит М. Кальвези. См.: Calvesi M. Identificato l'autore del “Polifilo” // L'Europea letter., artistic e cinematografica, VI (1965). P. 12.

[234] Nazari G.B. Della tramutatione metallica sogni tre. Marchetti. 1572. Три мечты о трансмутации металлов.

Полифила автор использует прием рекурсии: некоторые события (описание утра в начале и в конце романа, слова любви героев) рассказаны дважды, Полифилом и Полией. Во второй книге «Гипнеротомахии» Полия рассказывает о встрече с Полифилом, а затем ту же историю передает сам герой. Подобный рассказ внутри рассказа усложняет композицию произведения, многоуровневая структура сновидения (вторичный сон перемещает героя на иной, более глубокий слой) становится разноплановой. Повторяемость, частичная зеркальность романа способствует, тем не менее, при всей гетерогенности, восприятию его как единого, завершенного произведения.

С первых страниц Ф.Колонна знакомит нас с Полифилом, чье «я» станет связующей нитью всех описываемых виде*н*ий. Это «я» не включается, в отличие от «Романа о Розе», в аллегорический ряд персонажей, не становится анонимным и универсальным. Это индивидуальное «я» героя. Мистический и символический опыт, который получает Полифил, при всей своей «литературности» и насыщенности многообразной эрудицией, остается прямым и личным: он – «результат усердного внутреннего самопреобразования»[235].

В первой главе после описания приближающегося утра герой засыпает. Он страдает из-за утраченной любви возлюбленной и надеется найти успокоение во сне. Из короткой эпитафии, закрывающей текст романа, следует, что прототипа Полии на момент написания первой книги уже не было в живых. Сон Полифила, хотя и не явно, оказывается, таким образом, рассказом о смерти возлюбленной. Поэтому «Гипнеротомахия» открывается словами о спасительном характере сна: «*И вот я, Полифил, лежал на ложе, своевременном друге моего усталого тела, одинокий в знакомой мне комнате, но с дорогой для меня бессонной ночью, с Бессонницей <…> Оставленный наедине со своими всепоглощающими мыслями о любви, я предавался долгой и утомительной ночи без сна, безутешный по причине моей равнодушной судьбы <…> Наконец мои увлажненнные глаза понемногу начали скрываться за покрасневшими веками, я пребывал между горькой жизнью*

[235] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. XXI.

и сладкой смертью» [a2-a3][236]. Во сне страдания героя кончаются. Сон выполняет функцию эскапизма, оказывается средством обнаружения в художественном пространстве другой, параллельной реальности и тем самым, становится *художественным приемом*. Смысл сна как художественного приема в том и заключается, что границы реальности размыкаются в сферу воображения, фантазии, вымысла, обозначая выход из обыденного в возвышенное. Засыпая, Полифил освобождается от оков своего несчастного существования, вовлекается в воображаемое путешествие. Сон героя сближается с состоянием, которое описано в «Поймандре»: «Сон тела вызвал просветление души, мои закрытые глаза созерцали Истину»[237].

Роман Ф.Колонны, подобно «Сну в преисподней» Рауля де Уденка, «Фьямметте» Джованни Боккаччо и «Стансам на турнир» Анджело Полициано, практически лишен «sensus historicus». Только во второй книге героиня рассказывает о своей родословной в форме легенды о возведении города Тревизо, в которой появляется дата (1462 год). Присутствует также дата, завершающая последнюю, 38 главу. Герою снится сон в первую майскую ночь 1467 года, в традиционную для средневековой литературы пору любви. Тем не менее, «Гипнеротомахия» возвышается над всякой исторической действительностью и становится воображаемым путешествием героя.

Однако сон Полифила - не утопия, утверждающая свою неосуществимость, и не сверхъестественное вид*е*ние, это *сон-созерцание*, который одновременно идеален и действителен, в котором мир объекта (увиденное во сне) и мир субъекта (личность героя) преодолевают разделяющее их противоречие, они начинают взаимно определять друг друга. В сне-созерцании Полифила осуществляется слияние объективного и субъективного, в*и*дения и вид*е*ния, соединяется прямое зрение и представление. Сон Полифила не является чистым наблюдением, как и не становится ни от чего не отталкивающимся потоком переживаний и мыслей. Он «зрительный», наполнен множеством материальных

[236] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[237] Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ.,нем., польск. К. Богуцкого. К.: Ирис; М.: Алетейа, 1998.

объектов, которые возбуждают ум, стимулируют усилие сознания: герой попеременно обращается к воспоминаниям о давно ушедшей эпохе, о возлюбленной, о собственных переживаниях.

Сон для Полифила также становится *само*-созерцанием, «интроспективным путешествием». Этот термин М.Н.Соколов использует в отношении райских садов наслаждения: «Райские сады наслаждения (какими являются сад «Романа о Розе» и сад острова Кифера у Ф.Колонны) помимо прочего были местом познания природы и самопознания человеческого “я”»[238]. Иными словами, сад наслаждения предназначался для философского созерцания. В романе Ф.Колонны сон побуждает героя к *самосозерцанию*: «…очарованный странник путешествует внутри самого себя, что специально подчеркивается именами его проводниц: его ведут то дева Логистика (олицетворяющая Разум), то пять нимф, олицетворяющие Пять чувств»[239].

Философская мысль второй половины и конца XV в., выраженная в деятельности Платоновской Академии, обратилась к теме, уходящей своими корнями к Аристотелю[240]. Это тема соотношения vita contemplativa (созерцательная жизнь) и vita attiva (деятельная жизнь). В.И.Рутенбург, цитируя мнение Ф. де Санктиса, замечает, что культурно-философская позиция в Италии этого времени «отличается отходом от реальной жизни, от природы и носит на себе черты абстракции, ирреальности <…> что проистекает из полного отстранения от общественной жизни, попытки отхода от политического, религиозного и нравственного принципов»[241]. Отныне в качестве самого ценного утверждался внутренний опыт человека, откуда, соответственно, и берет свое

[238] Соколов М.Н. Принцип Рая. М.: Прогресс-Традиция. 2011. С. 158.
[239] Там же. С. 160.
[240] «По Аристотелю, наука тем ценнее, чем более она созерцательна и удалена от утилитарных целей и технологического освоения внешнего мира; «созерцательная жизнь» (bios theoretikos), чуждая корыстолюбивых расчетов и выгод, является высшей формой жизни; она посвящена познанию, поиску истины, т. е. представляет собой высший вид духовно-творческой деятельности. С этой точки зрения созерцательно-познавательное отношение к действительности приближает человека к безмятежному счастью, к чистому блаженству, которое в полной мере доступно лишь богам». // Кесседи Ф.Х. Этические сочинения Аристотеля. 1983. С. 8 URL: http://krotov.info/lib_sec/11_k/kes/sidy.htm (дата обращения: 22.11.12)
[241] Рутенбург В.И. Италия и Европа накануне Нового Времени. Л.: Наука, Ленингр. отд. 1974. С. 221.

начало «жизненный идеал “созерцания”»[242]. Марсилио Фичино призывает «удовольствоваться <…> деятельностью ума, которая не зависит от внешних обстоятельств, но пребывает в себе, не ожидая награды, ведь наградой служит получаемое ею наслаждение»[243]. Хотя чувственное не становится чем-то негативным, требующим аскетичного отстранения, подлинное нравственное совершенство является плодом исключительно созерцания, спокойного образа жизни, обращенного внутрь себя. Под последним, в свою очередь, подразумевалась активная деятельность ума, творческие поиски истины и красоты[244].

Ф.Колонна следует тенденции своего времени и превращает все художественное пространство «Гипнеротомахии» в созерцание. Образ Полифила духовно разворачивается в своем сновидческом борении - в постоянных поисках и разочарованиях, в любопытствующем познании разнообразных культурных реалий, наполняющих пространство сна, в мучительной неудовлетворенности и конечном достижении полноты и духовной гармонии при воссоединении с Полией.

Образ *сна-созерцания* может рассматриваться как самостоятельно возникший культурный концепт, существенно близкий сформировавшейся на рубеже XV-XVI веков концепции *«живописи-созерцания»*. Этот тип образного мышления в изобразительном искусстве приходит на смену архитектурно-скульптурной картине-модели и *«живописи-моделированию»* Раннего Возрождения. Он соответствует фазе Высокого, или Классического, Возрождения в Италии, наиболее адекватно воплотившейся в творчестве Леонардо да Винчи и Джорджоне, а также в ряде отдельных произведений других великих мастеров итальянского Чинквеченто - Рафаэля, раннего Микеланджело[245]. На смену «живописи-созерцанию», ориентированной на *«покоящуюся сущность»* (А.Г.

---

[242] Брагина Л.М. Гуманистическая мысль Италии XV в. // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1985. С. 29.

[243] Ficino M. Opera omnia. Vol. 1-2. Basileae, 1576. Vol. I. P. 880. Цит. по: Брагина Л.М. Указ. соч. С. 29.

[244] Классическим памятником второй половины XV в., посвященным проблеме соотношения двух нравственных идеалов – действию и созерцанию, стали «Диспуты в Камальдоли» К. Ландино (1474).

[245] Обе фазы в развитии ренессансной живописи, их содержательная интерпретация и общекультурное значение в связи с неоплатонизмом Марсилио Фичино рассматриваются в: Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры// Искусствознание 1/00, 2000. С. 5 – 34.

Раппапорт), в эпоху Позднего Возрождения придет динамическая и драматическая концепция *«живописи-зрелища»* (зрелый Тициан и его младшие современники Веронезе, Тинторетто).

При различии конкретных мотивов и поводов эпохальной сущностью Возрождения является преодоление противоречия между ориентацией на единичное, на конкретное разнообразие реальности (открытие мира в самом буквальном смысле, принцип varietà) и установкой на всеобщее, на прямое воплощение идеала: искусство Возрождения призвано было быть правдивым и прекрасным в одно и то же время. Предпочтение отдается не одной лишь пластической, телесной Античности, и не всецело духовному Средневековью, но их синтезу. Как замечает Л.М.Баткин, Ренессанс – это не только тело, «вещь», и не только «дух», но их гармоничное сочетание, то есть «одухотворенное тело» - ренессансный человек, личность-микрокосм и «духовная вещь»[246], то есть художественное произведение.

Опыт культурно-философского синтеза телесного и духовного, реально-зримого и небесного был разносторонне отражен в философии эпохи Возрождения, в частности, в его антропологии. Гимн человеку в раннеренессансную эпоху создал Джаноццо Манетти[247]. О достоинстве человека говорили также Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола. Человек, как его рисует Фичино, «сразу все»: то есть он превосходит все отдельное и частное, выявляет все стороны божественного единства. Он занимает срединное положение между небесным и земным – этими главными частями мироздания, «скрепляет» их[248]. Человек имеет свое место в центре, к которому все стягивается. Как подчеркивает Баткин, «в конечном счете, речь идет о самой универсальной

---

[246] Баткин Л.М. Марсилио Фичино о мире и Боге // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – М.: РГГУ, 1995. С. 287.

[247] Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека (фрагменты): «с самого начала Бог, видимо, посчитал это столь достойное и выдающееся свое творение настолько ценным, что сделал человека прекраснейшим, благороднейшим, мудрейшим, сильнейшим и, наконец, могущественнейшим». // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения / Под ред. С.М. Стама. Пер. Н. В. Ревякиной. Саратов, 1988. Ч. II. С. 16-18.

[248] Ficino M. Della religione Christiana. Fiorenza, 1568. Cap. 16. P. 79. Пер. Л.М. Баткина // Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы // Из истории классического искусства Запада. Сборник статей. М. «Искусство», 1980. С. 32.

встрече духа и плоти, творца и творения»[249]. Пико делла Мирандола отказывает человеку в каком-либо определенном месте: «Не даем мы тебе, о Адам, ни определенного места, ни собственного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно твоей воле и твоему решению»[250]. Однако Пико разделяет мысль об универсальной природе человека: «…человеческая субстанция вмещает в себя все природные субстанции и полноту целой вселенной»[251]. Обожествление человека, не отрицающее его природную, земную ипостась, иначе человек утратил бы свою особенность, стало ключевой мыслью ренессансной антропологии. Что касается сближения человека и Бога, то универсальная природа ренессансного человека включает в себя «природу сотворенную» и «природу творящую». Деятельное, помимо Бога, присутствует только в человеке. Только он может «измерить небо и создать модель движения небесных тел», что означает «”в некотором роде” то же самое, что и создать эти небеса»[252]. Только человек, как скажет Фичино, «не успокаивается никогда на том, как живет ныне, один только он не удовлетворяется местопребыванием»[253]. Чем сильнее человек осознает в себе эту жажду, тем ближе человек становится к Богу, тем больше он свободен.

Синтез реальности и духа имеет множество граней и форм проявления. В литературе и изобразительном искусстве одной из его форм становится ренессансный сон. Под синтезом духовного и телесного, субъективного и объективного в «Гипнеротомахии Полифила» понимается синтез внутреннего мира личности (переживания героя, его воображения и фантазии) и внешнего мира (пейзажа, объектов архитектуры и скульптуры). Сон утверждает также синтез идеала и действительности, где идеальным выступают мечты Полифила о Полии, его любовные переживания. Сама Полия в первой книге описана как идеал, к которому стремится герой. Вторая книга придает образу Полии реальные

---

[249] Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы // Из истории классического искусства Запада. Сборник статей. М. «Искусство», 1980. С. 32.

[250] Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Пер. с итал. Л.М. Брагиной / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и тт. Т.1. С. 507.

[251] Heptaplus.V, 7. P. 300-304. Пер. Л.М. Баткина //Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения…С. 38.

[252] Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения… С. 41.

[253] Ficino M. Theologia Platonica. Vol.1-2. Ed. R.Marsel. Paris.1964. lib.XIV, cap.7. P. 269-270. Пер. Л.М. Баткина // Баткин Л.М. Указ. соч. С. 66.

черты, чувства героев дополняются описанием фактов действительности – реальной жизни, ее обстоятельств (встречи героев, детали их биографий).

В «Сне Полифила» достигается также ренессансный синтез природы и культуры, что наиболее красочно воплощено в путешествии героев на остров Кифера. Природа острова-сада предстает искусной, *культурной природой*, идеальной естественностью[254].

Ф.Колонна в своем романе не раз сталкивает понятия божественного и человеческого. Об изящных объектах острова Кифера говорится как о божественном искусстве. Полифил не устает подчеркивать божественность пространства своего сна и вместе с тем свою слабость в постижении смысла всего увиденного, однако после испытаний и мистического бракосочетания с Полией герой становится посвященным богине Венеры, *достойным* своей супруги.

Специфика ренессансного в*и*дения мира также отражена в образе возлюбленной героя. За интимным отношением к Полии, за личным переживанием утраченной любви героя, открывается возвышенно божественное - то идеальное, прекрасное мыслимое пространство, к которому стремится герой на протяжении всего романа. Эту роль выполняют образцы искусства, переполняющие сон. Вместе они охватывают область эстетического совершенства в его ренессансном телесно-духовном единстве[255].

Сходную роль играет мотив сна в картине Джорджоне «Спящая Венера» (1508-1510). Сон открывает зрителю чувственную, живую полноту и интимную близость существования античной богини, но - в единстве с ее идеальной недосягаемостью как сверхличного воплощения объективной красоты мира. Миллард Мисс так описывает состояние Венеры Джорджоне: «…ее спокойствие возрастает благодаря звучащей тишине насыщенного живыми красками, спокойного пейзажа, который, как эхо, отвечает ее очертаниям. Такая близость телесного начала и природы, плоти и цветов незнакома тосканскому и, более того,

---

[254]Подробнее см.: Глава VI. Специфика образа сада в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Путешествие героев на остров Кифера.

[255] Подробнее см.: Глава V. О природе женского образа в романе Ф. Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Опыт культурно-философского анализа.

классическому миру»[256]. Но образ Венеры у Джорджоне расширяется, выходит за границы только телесного начала и открывается в неоплатоническую бесконечность понимания любви, в сферу духа и область идеала.

В «Сне Полифила» находит свое воплощение *синтезирующий тип мировидения* эпохи Возрождения, объединяющий телесное и духовное, действительное и идеальное, природное и искусственное, человеческое и божественное. В нем основные оппозиции снимаются, приводятся к *гармонии* в акте одухотворенного созерцания, особой формой которого выступает сон.

Тема сна будет одной из важных в искусстве XVI-XVII вв., а кульминации своего развития достигнет в эпоху барокко[257].

[256] Meiss M. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. 1965 // Proceeding of the American Philosophical Society . Vol. 110. (No.5 Oct. 1966). P. 350.
URL:http://www.jstor.org/discover/10.2307/986024?uid=2134&uid=379074263&uid=2&uid=70&uid=3&uid=379074253&uid=60&sid=21102054363837 (дата обращения: 10.03.2013)

[257] Подробнее см.: Силюнас В. От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Искусствознание 3-4/2013. С.62-89.

Глава III. Архитектура и образ архитектора в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

§ 3.1. Профессионал или любитель?

Как художественное произведение «Сон Полифила» относят к типичному любовному роману, у истоков которого стоял Боккаччо. История неразделенной любви героя, который добивается взаимности, образы нимф, божеств, помогающих ему, обряды инициации и триумфы любовного единения героев в финале, - все это уже было известно итальянской литературе. Однако книга всегда привлекала внимание. В частности, благодаря своему типографскому решению, удачному эксперименту со шрифтами, расположением текста, эпиграммами и иллюстрациями. Все это создает, как выражается Лиан Лефевр, «необычное визуально-типографически-текстуальное собрание»[258], единственное в своем роде вплоть до начала XX века. О необычном характере книги говорит ее цена. Энциклопедия археологических (исследователи приводят списки археологических источников «Гипнеротомахии»), искусствоведческих и технологических знаний XV века по меркам своего времени была высоко оценена – в один дукат (золотая монета весом 3,5 г). Особое внимание всегда уделялось архитектурному наполнению «Сна Полифила». Знания, касающиеся зодчества, занимают достаточно большой объем текста. На двухстах из трехсот семидесяти страниц первой книги романа Ф.Колонна с пристальным вниманием фиксирует детали, пропорции, украшения архитектурных построек.

За редким исключением, все исследователи обращают внимание на следы архитектурных штудий трактатов Витрувия и Альберти в «Гипнеротомахии Полифила». Выше приводились позиции Теманцы и Маркезе, согласно которым Франческо Колонна был известным ученым архитектором. Однако они не

[258] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.) - London, 1997. P. 17.

рассматривали «Сон Полифила» как архитектурный трактат во всей строгости этого определения. Лефевр, напротив, называет «Гипнеротомахию» «архитектурной энциклопедией», а в ее авторе видит не просто знатока ухищрений великого искусства и античного наследия в целом, но самого Леона Баттисту Альберти.

Ранее упоминалось, что сочинения Альберти оказали заметное влияние на автора «Гипнеротомахии». Языковой и терминологический анализ показали, что Ф.Колонна использует тот же состав понятий, что и Альберти. Казелла и Поцци[259] насчитали в его тексте девяносто семь схожих параграфов, заимствованных из «Десяти книг о зодчестве» (1452, впервые опубликованы 1485)[260]. В «Гипнеротомахии» повторяются критические замечания, мнения и даже ошибки Альберти (ошибка в имени египетского архитектора Psammetico, упомянутого Геродотом, и в латинизме «Hypanis»[261]). К общим моментам добавляется также то, что, как и для Альберти, для Ф.Колонны деятельность архитектора близка созданию музыкального произведения [b6, c4]. Однако насколько подобные совпадения убедительны, а главное, достаточны, чтобы автором романа назвать Альберти? Заимствование терминологии – обычное дело, когда автор не является архитектором. За отсутствием глубокого профессионального знания известная зависимость от работ Альберти и Витрувия (помимо альбертианской терминологии, Полифил заимствует также термины Витрувия), столь популярных в эпоху Возрождения, вполне объяснима. Что касается общих ошибок, то автор, вероятно, настолько доверял тексту Альберти, что повторил его неточности.

Ф.Колонна активно использует тексты итальянского архитектора в том, что касается описаний различных устройств. Полифил не просто наблюдает их во сне, но выдвигает гипотезы относительно того, как они функционируют. Так происходит, к примеру, при виде нимфы, венчающей пирамиду и держащей в руках рог изобилия [b2]; фигуры мальчика, дующего в трубу [e5]; фонтана,

---

[259] Casella M. T. - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova. Editrice Antenore. 1959.
[260] Alberti. De re aedificatoria. Firenze. 1485.
[261] Отмечено: Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.) - London, 1997. P. 38. Если верить словам Лефевр, в иных текстах эти ошибки не встречаются.

состоящего из двух нимф, держащих на руках маленького мальчика, из которого льется холодная вода [e6]. Предположения об устройстве этих механизмов являются практически цитатой из архитектурного трактата Альберти. Лефевр замечает, что оба автора испытывают неподдельную страсть и удовольствие от решения технических головоломок. Но Альберти, скорее, с уверенностью описывает и объясняет строительную практику древних, нежели удивляется ей, в то время как Полифил не раз задается вопросом о том, «*какими груженными возами? какими огромными заплечными корзинами? крестьянскими двуколками? и при помощи каких колесиков-катков сумели осилить те и другие огромные камни?*» [b3][262]. В обоих текстах большое внимание уделено теме «перенаправления воды»: в последней книге своего архитектурного трактата Альберти говорит о дренаже (седьмая глава), движении воды, позволяющем сохранить ее здоровой (шестая глава). В свою очередь, Полифил описывает устройство круглого храма [n1-n2], в котором используется дренаж[263]. Эти описания можно сравнить с положениями Альберти о подъеме и спуске воды по трубам и попадании ее в цистерны (седьмая и восьмая главы).

Как полагает Лефевр, авторство итальянского архитектора также смогло бы объяснить оснащенность Полифила в геометрии, любовь к линиям, использование правил центральной перспективы[264], поскольку центральная перспектива, хотя и была открыта Брунеллески, но впервые ее научно описал именно Альберти. Однако интересно, почему идеи перспективного видения отразились только в тексте, но не в иллюстрациях? Текст в целом, если позволить себе такое сравнение, разработан лучше визуальной части. К примеру, в изображении пирамиды, которую венчает колосс [b1], перспектива нарушена: пол, сложенный

---

[262] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[263] Десять колонн, поддерживающие круглый храм, делаются пустыми, чтобы в них смогла стекать вода с крыши. Далее вода попадает в специальные цистерны, находящиеся под зданием.

[264] Закон центральной перспективы состоит в том, что все мысленно продолженные прямые, уходящие от зрителя, пересекутся в одной единственной – центральной – точке. В традиционной оптике связь предмета и глаза обеспечивается посредством того, что каждая точка предмета попадает в глаз благодаря прямой, называемой «зрительным лучом». Взятые вместе, эти лучи образуют пирамиду, основание которой прилегает к наблюдаемому предмету, а вершина находится в глазу. Самым важным оказывается центральный луч, перпендикуляр, падающий из глаза на предмет, который и определяет центральную точку картины. Подробнее см.: Шевченко В. Картина пространства. URL: http://www.topos.ru/veer/57/17.htm (дата обращения: 10.08.2013)

из плит, изображен не по правилам перспективы, а угол зрения наблюдателя вознесен на две трети, реальное пространство читателя не является продолжением виртуального пространства рисунка. Достаточно схематично изображены также тела, хотя в тексте их описания сложнее. Эти расхождения заставляют снова обратиться к иллюстративному решению «Сна Полифила». Как правило, исследователи (Дж.Бьядего, С.Морисон, Л.Донати, Дж.Поцци) разводят фигуры автора и художника-иллюстратора. Скорее всего, манускрипт «Гипнеротомахии» попал в типографию без иллюстраций. Тогда либо иллюстратор знал латынь и греческий, чтобы прочитать текст, что крайне маловероятно, либо автор сам принимал участие в создании гравюр - в этом убеждено большинство исследователей. Альберти не мог работать над оформлением «Гипнеротомахии», а значит, и не смог быть ее автором, поскольку к моменту издания «Сна Полифила» его уже не было в живых.

Вопреки мнению других исследователей, Лефевр настаивает на том, что оригинал романа был иллюстрированным. Эту версию в некоторой степени подтверждает сам текст. Описание седла, покрывающего статую слона, на котором содержатся надписи на латинском, греческом и арабском языках, заканчивается словами «le quale cusì dicevano» («которые говорили следующее») [b7]. После описания небольшого корабля, на котором герои отправляются на остров Кифера, следует фраза «Cusì era» («Вот как было») [s6]. Описание схемы острова предваряется словами «per più evidente dimonstratione» («чтобы показать с большей очевидностью») [t8]. Таким образом, автор указывает на места для иллюстраций. Однако это не значит, что они сразу содержались в тексте и что он был художником, вероятно, он принимал участие в художественном оформлении.

Конечно, Лефевр настаивает, что автором рисунков был Альберти. Его перу принадлежит трактат «О живописи», а это значит, что он имел более чем просто теоретическое представление об изобразительном искусстве и, если признать «Гипнеротомахию» его творением, в оформлении текста он вряд ли нуждался в помощи других иллюстраторов. Если на минуту представить, что текст попал в

руки Альда Мануция иллюстрированным, почему между текстом и рисунком настолько существенная разница[265]?

Список фактов, подтверждающих авторство Альберти, Лефевр дополняет любовью к тайнам и ребусам, склонностью Альберти скрывать свою личность и многими другими совпадениями[266]. Выбор имени Франческо Колонны в качестве еще одного псевдонима также может быть объяснен его близкими отношениями с семьей Ф.Колонны. Прямое отношение архитектора к итальянскому архитектурному проекту конца XV века, как полагает Лефевр, могло бы объяснить структуру острова Кифера[267]. Ф.Колонна заимствует у Альберти также «обесценивание архитектурного орнамента», утверждая преимущество цельного образа здания[268].

Присутствие Альберти в тексте эксплицитно, прежде всего, благодаря заимствованиям из его «Десяти книг о зодчестве», и можно согласиться, что автор «Гипнеротомахии» не просто был знаком с архитектурным трактатом, но что Альберти был его учителем-проводником в римскую Античность, знатоком которой являлся. Нельзя не замечать «римский дух» архитектурных руин «Гипнеротомахии». Археологическими источниками описанных в «Сне Полифила» зданий считаются памятники Рима, расположенные в зоне между Садами Саллюстия и Аппиевой дорогой. Архитектура в «Гипнеротомахии» содержит много общего с представлениями Альберти. Круглый храм, который видит Полифил, куполообразные крыши зданий, обращение к эффекту освещения

---

[265] Pozzi G. Francesco Colonna e Aldo Manuzio. Berna. 1962. P. 8.

[266] Свою автобиографию Альберти оставляет анонимной, она написана от третьего лица, произведение «Филодокс» также озаглавлено литературным псевдонимом Лепидус. Считается, что подобным образом Альберти защищал собственную жизнь, ссылки на которую в разном количестве присутствовали в его произведениях, и которые Лефевр находит также в «Гипнеротомахии». Она считает ссылкой на личность Альберти присутствие животных в итальянском романе. Они перекликаются с любовью Альберти к животным, о чем говорят его работы «Собака», «Муха», «О живущей лошади». Обилие музыки в тексте соотносится с любовью Альберти к музыке, пению, музыкальным инструментами. Третьим совпадением является греческая транскрипция имени Альберти, которым он подписывался как псевдонимом – Lepidus, что значит «шутник». Греческим эквивалентом этому имени является Gelastos, которое появляется в «Гипнеротомахии» в качестве надписи под фонтаном. Geloiastos. Отсылкой к фигуре гуманиста является изображение глаза в тексте. Это считается знаком Альберти. И, наконец, пятое совпадение – своим внешним видом Полифил очень напоминает самого Альберти.

[267] Расположение острова напоминает метод, которым пользовался Альберти при составлении карты Рима: карта содержала эпицентр, и все точки карты были расположены вдоль линий, расходящихся от него. Аналогично выстроен остров, на который прибывают влюбленные: в центре находится театр, и от него расходится множество линий, разделяющих на части прилегающий к нему сад.

[268] Подробнее об этом в параграфе «Образ архитектора в “Сне Полифила”» данной главы.

предположительно имеют прямую связь с содержанием «Десяти книгах о зодчестве», а также с трактатом «О живописи» Альберти. Однако при всем многообразии имеющихся совпадений, широкое цитирование работ Альберти не может служить серьезным доказательством его авторства, поскольку многие в то время обращались к тексту архитектора.

Далеко не все видели в авторе «Гипнеротомахии» профессионального архитектора. Арнальдо Бруски полагал, что знания об античной культуре и архитектуре автора «Сна Полифила» (он называет имя венецианца Франческо Колонны) ограничивались короткими обзорами, собраниями рисунков зданий, древними декоративными фрагментами, текстами Витрувия, Плиния, Бьондо, Феличиано, Альберти и, возможно, Филарете. Относительно последнего Бруски пишет, что, вероятно, благодаря прочтению его трактата Ф.Колонна развил свою «инстинктивную склонность к фантазии»[269]. Двух авторов сближает общая тенденция к чему-то изумительному, сложному, к необычной свободе слова. Указывают также на темы и мотивы, которые Ф.Колонна мог почерпнуть у Филарете[270]. Однако «Трактат об архитектуре» (1464) Филарете носит неоднородный характер: описывая замысленный им город Сфорцинда, архитектор обращается к профессиональным, архитектурным и урбанистическим фактам, что делает его проект одновременно идеальным и практически осуществимым, утопичным и, вместе с тем, эмпирически представимым. Ф.Колонна, напротив, не кажется тем, кто в действительности исследовал римские руины, как того требует профессия архитектора. Между античной реальностью «Сна Полифила» и исторической Античностью присутствует, как выражается Бруски, «фильтр книжной памяти, литературной “фикции”»[271].

Как тогда объяснить теоретические и методологические части романа, идентичные идеям Витрувия и Альберти? Вероятно, это не более чем плод увлечения их трактатами со стороны Ф.Колонны. Бруски замечает, что, с одной

[269] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. 1978. P. 158. Приводятся сведения, что латинский перевод трактата Филарете поступил в библиотеку венецианского монастыря Санти Джовании э Паоло в 1490 году.

[270] А.Бруски подчеркивает, что оба автора обращаются к вращающейся статуе на вершине здания, выделяет схожие типы зданий в обоих текстах.

[271] Bruschi A. Op. cit. P. 159.

стороны, они необходимы из-за личного интереса автора, с другой - теоретические описания позволяют фантастическим формам выглядеть реальными, они придают вымыслам автора телесность реальных вещей.

Вывод Бруски остается неизменным: автор был не архитектором, а поклонником архитектуры, настоящим любителем проектирования и архитектурного дизайна, и способ описания архитектурных построек выдает его дилетантизм. Показательно, что при описании здания отсутствуют базовые знания, конкретный опыт проектирования и реальная конструктивная практика. Выделяется *склонность автора к декоративности и объединению пластических и архитектурных форм разного происхождения*. О литературном характере знаний Полифила свидетельствует особое внимание к материалу здания, герой, например, часто говорит о драгоценных и неупотребительных в постройках камнях. Выдает манеру автора также то, что все здания «Сна Полифила» представлены полностью автономными: «…различные памятники не замышлялись как части одного более обширного организма, они даже не выглядят связанными одной территорией, на которой обитает человек, <…> каждая конструкция появляется отдельно в своем пространстве <…> и предназначена для изолированного созерцания», - замечает Бруски[272]. В этом Полифил отходит от представления Альберти о стягивающем организованном зрительном единстве, достигаемом посредством коррелирующих между собой перспективных параметров, когда каждый элемент приобретает свою ценность именно в отношении с целостным видением города[273]. В «Гипнеротомахии» нет пространственной замкнутости и цельности, нет принципа, обеспечивающего единство визуального восприятия, поэтому *здания выглядят изолированными и обособленными.* Однако текст не распадается на сумму описаний. На роль связующего звена исследователи (А.Бруски, Е.Баттисти, М.Т.Казелла и Дж.Поцци), выдвигают саму живую и одушевленную, бесформенную и мистическую Природу. Помимо этого, не стоит забывать, что странствия

[272] Bruschi A. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. P. 167.
[273] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 110-116, 121-123.

Полифила происходят во сне и все объекты удерживаются в *воображении героя*. Именно его сознание, зрение и чувство организуют и связывают между собой все увиденное.

Распространенный упрек в архитектурном непрофессионализме связан с неосуществимостью строительных фантазий героя на практике. Во сне архитектурные здания являются герою в своем гипертрофированном виде. Если верить Полифилу, перед ним раскрывались элементы высотой в две трети мили, здания превышали египетские достижения, были выше самой горы Олимп. Это типичная черта «повествования-сна». В нереальных размерах архитектурных созерцаний героя действительно сложно усмотреть возможность их воплощения. Гигантские здания и сложные символические скульптуры «Сна Полифила» как бы «приобретают автономную жизнь». К этим упрекам добавляются еще неточность расчетов. Иными словами, «Гипнеротомахия» никак не отвечает требованиям пособия по теории архитектуры в классическом – витруиванском - смысле.

Однако считается, что архитектурное содержание «Гипнеротомахии» повлияло на дальнейшее развитие архитектуры. Э.Гомбрих замечает, что работы Донато Браманте (1444-1514) содержат ссылки на итальянский роман. Речь идет о надписях Бельведерского двора, инспирированных иероглифом «Сна Полифила» «Divo Julio Caesari simper Augusto», и об убранстве сада, расположенного за двором, в котором содержатся античные фигуры Купидона, Венеры и обнаженных спящих нимф, напоминающие описания «Гипнеротомахии». Более глубокую связь Браманте с литературным памятником Гомбрих усматривает в проекте изменения угла в расположении собора Св. Петра[274].

Другим памятником, испытавшим влияние «Сна Полифила», называют «Священный лес», садово-парковый ансамбль, расположенный в местности

[274] Гомбрих приводит пример, на его взгляд, очевидного влияния «Гипнеротомахии» на творчество Д. Браманте. Он указывает на связь между эмоциональным описанием обелиска в «Сне Полифила» и отношением Браманте к обелиску как сильному религиозному символу, которое выразилось в его замысле развернуть собор Св. Петра на 45 градусов (тогда бы известный обелиск Цезаря располагался перед церковью, почти – даже полностью – на линии главной оси дворов Бельведера). Иными словами, «возбуждающий любопытство роман Ф. Колонны снабжает Браманте не только маленьким капризом, мыслью использовать иероглифические элементы в «Бельведере», но и вся концепция архитектуры (Браманте) испытала его (романа Колонны) влияние». // Gombrich E.H. Hypnerotomachiana // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol.14, No.1/2 (1951). P. 121. URL: www.jstore.org/stable/750356 (дата обращения: 03.02.2013).

Бомарцо, который считается разновидностью маньеристского парка. Его украшает множество мифологических скульптур, среди которых фигуры *Слона* и *Дракона* особенно напоминают образы «Гипнеротомахии». Воспоминания о сочинении Ф.Колонны можно обнаружить в скульптуре *Слона с обелиском* работы Дж.Л.Бернини, украшающей одну из площадей Рима. Влияние архитектурных и садовых описаний романа видят в виллах XVI века (например, фонтан *Спящей нимфы* на вилле д'Эсте в Тиволи и *Грот Венеры* в садах Боболи). Фигурную стрижку боскетов в садах Версаля сравнивают с искусной стрижкой кустов, детально описанных Полифилом на острове Кифера, а Колоннаду Версаля (имеется в виду «Колоннада Мансара» вокруг скульптурной группы «Похищение Прозерпины Плутоном» Франсуа Жирардона (1677) в парке Королевского дворца) - с аркадой на том же острове.

В XX веке своеобразным воплощением архитектуры «Сна Полифила» стала вилла Скарцуола (La Scarzuola). Здесь воспроизведены и надпись «Amor vincit omnia», которая повторяет девиз всего путешествия Полифила, и три дорожки, олицетворяющие три способа жизни. Средняя дорожка – путь любви - завершается сооружением, изображающим *ладью* наподобие той, на которой герои Ф.Колонны отправились на остров Кифера.

Считается, что роман оказался полезным также для художников и скульпторов, которые порой заимствовали оттуда темы, образные элементы и орнаменты. Ф.Колонна часто обращается к сложным символам, космическим знакам[275]. В частности, «Гипнеротомахия» способствовала распространению моды на иероглифику и интереса к древнеегипетской культуре. Увлечение иероглифической письменностью было логичным и закономерным явлением в общем процессе возрождения древности. В 1419 году на острове Андрос был найден сделанный неким Филиппом греческий перевод (с коптского) «Иероглифики» - сочинения, предполагаемым автором которого считался

[275] К примеру, купольное покрытие храма Венеры, окруженного растениями, согласно далекой античной традиции, вместе с другими символами, аналогично небу, универсуму или самому божеству. Астрологические и магические элементы, сопровождающие весь текст и сближающие его по форме с герметической традицией, сопрягаются с геометрическими формами: круг или округлая форма становится не только основой строения некоторых храмов, но используется также для того, чтобы очертить лестницу, портик или сад.

легендарный ученый жрец Гораполлон[276] (IV в. н.э.). В своем сочинении Гораполлон учит, как с помощью иероглифа представить различные явления - время и вечность, небо и бога, кровь и победу, брак, дух, силу и прочее. Работа сразу обрела большую популярность, была переведена на латынь и на вольгаре, изучена и дополнена множеством иероглифических изображений[277]. Иероглифика стала своего рода новым языком, в который были посвящены далеко не все, но только ученые и широко образованные люди.

§ 3.2. Специфика архитектурного содержания «Гипнеротомахии Полифила»

В профессионализме автора как архитектора можно было бы сомневаться, если бы достоверно было известно, что перед ним стояла задача повторить проект Витрувия и создать техническую энциклопедию. Если такой задачи не было, то вопрос переносится в область, касающуюся специфики архитектурного содержания романа.

Начнем с уже высказанной мысли, что в описании архитектурных руин на страницах романа распознается горячая страсть автора к Античности, и, чтобы разобраться в значении архитектурных форм и образов, в том, как меняется смысловая нагрузка «культа руин», воспеваемого Полифилом, следует ответить на вопрос, какое восприятие античной культуры было в XV веке и как оно отразилось на образе Античности в «Сне Полифила».

Роман Ф.Колонны появляется в период становления собственно гуманистических архитектурных представлений. Во второй половине Кватроченто восприятие Античности как абсолютного канона утрачивается, а предшествующие знания о достижениях древних входят в теорию архитектуры уже в трансформированном виде. Ключевая проблема в этот период формулируется как соотношение *старого* и *нового* знания.

---

[276] Гораполлон. Иероглифика. Книги 1-2. Пер. с др.-греч. А.Г.Алексаняном по изданию Hieroglyphica (translation Philippi). Ed. F. Sbordone. Hori Apollinis hieroglyphica. Naples: Loffredo, 1940.
Книга Первая. URL: http://www.egyptology.ru/antiq/Horapollo1.pdf (дата обращения: 10.04.2014); Книга Вторая. URL: http://www.egyptology.ru/antiq/Horapollo2.pdf (дата обращения: 10.04.2014).

[277] О влиянии «Иероглифики» Гораполлона на венецианскую культуру конца XV – начала XVI вв. см.: Руб А. Алхимия и мистицизм: The Hermetic Cabinet. ACT, Taschen, 2007.

Первым, кто совершил переоценку роли предшествующего знания и связанных с ним правил в искусстве архитектуры, был Альберти. Его новшество сводилось, среди прочих, к двум принципиальным положениям. Первое гласило: вместо того, чтобы принять авторитет античных текстов и методов возведения зданий, следует подвергнуть их критическому теоретическому и практическому исследованию. При этом Альберти нисколько не умаляет достоинства древних, напротив, неустанно восхищается ими, подчеркивает даровитость и гениальность великих мужей. Классическое наследие подвергается критическому исследованию, поскольку оно не абсолютно, в нем естественным образом есть разногласия и неоднородность: сами римляне не всегда следовали одним правилам, в постройках всегда было место своеволию. Это приводит Альберти ко второму нововведению: если предшествующее знание больше неприменимо, оно не отвергается, но рассматривается как необработанный, стартовый материал. Следует не отрицать предшествующие знания, но лишать их беспрекословной власти. Античные тексты и положения перестают быть образцом для слепого подражания. Они становятся «элементами тезауруса, который может быть перестроен для создания новых конструкций»[278]. Архитектура отныне свободна в том, чтобы работать со знаниями предшественников и искать новые решения.

Безусловно, новое знание продолжает зависеть от предшествующего и обращается к нему как к основе. Прошлое и настоящее постоянно находятся во взаимосвязи. Зодчий, пишет Альберти, «не будет поражаться громадами сооружения настолько, чтобы на этом успокоиться. <…> Прежде всего он должен будет рассмотреть, какое искусство вложено и скрыто в сооружении и что в нем есть редкостного и удивительного по части изобретательности. <…> Будет хорошо, если он привнесет и собственные изобретения, достойные удивления. <…> И я одобряю, когда в сооружениях с новыми изобретениями будут сочетаться превосходнейшие правила древних и, наоборот, с древними правилами – новые достижения ума»[279].

---

[278] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.) - London, 1997. P. 172.

[279] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 334.

Альберти стал первым, кто соотнес классическую архитектуру предков с новыми условиями ренессансной эпохи. Его работы (храм Сиджизмондо Малатесты – Темпио Малатестиано, или Церковь Сан Франческо в Римини, фасад церкви Санта Мария Новелла во Флоренции, церковь Сант'Андреа в Мантуе и другие) выражают тенденцию к рекомбинации, сочетанию в одном архитектурном пространстве несовместимых мотивов.

Принцип *рекомбинации* Альберти заимствует у греков, исследовавших в свое время работы ассирийцев и египтян. Именно Греция, как пишет Альберти, поставила себе задачу превзойти предшественников своими дарованиями: «Она начала почерпать и извлекать из недр природы все искусства, в том числе и зодческое, и старалась и стремилась это искусство усвоить проницательным разумением. <…> Все она испробовала, направляясь и устремляясь по стопам природы. Сочетая равное с равным, прямое с изогнутым, явное с более скрытым, она заметила, что от этого, как от брака мужчины и женщины, происходит нечто третье, много обещающее для предпринятого дела; и она не переставала даже в мелочах вновь и вновь рассматривать отдельные части, к*а*к соответствует правое левому, стоящее - лежащему, близкое – далекому; прибавляла, убавляла, уравнивала большее с меньшим, сходное с несходным, первое с последним, пока не установила, что одно хорошо в тех сооружениях, которые незыблемо должны стоять веками, другое – в тех, которые делаются только для временного услаждения. Так поступали они»[280].

Цицерон также рассматривал творчество и гений как результат сочетания предшествующих, уже существующих элементов. При создании риторического произведения он рекомендовал придерживаться не одного стиля речи, но отбирать из множества самые лучшие[281]. Этому совету следует Альберти в архитектуре, делая рекомбинацию, ассоциативные механизмы основными источниками своего мастерства. В работе «О спокойствии души» Альберти пишет о законах творческого процесса, среди которых исследовательница Кристина

[280] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 179-180.
[281] Цицерон. Оратор. / Пер. и прим. М.Л. Гаспарова // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. / Под ред. М.Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972.

Смит[282], особенно выделяет два принципа. Первый – принцип мозаики. Альберти сравнивает процесс создания нового с сочетанием остатков материалов. Второй – принцип сна. Сон дает простор фантазии и очень хорошо воплощает алгоритм сочетания уже существующих знаний. *Сон открывает возможность концептуальной реформы хотя бы на уровне мысленного эксперимента.* Больше внимания процессу творчества уделяется в «Десяти книгах о зодчестве».

В принципе рекомбинации Альберти видит залог архитектурного мастерства. Главной категорией архитектор называет «concinnitas» (лат. – гармония, художественное сочетание, соразмерность). Ключевым словом в определении concinnitas является *гармония*. Ее Альберти называет «источником всей прелести и красы» и поясняет, «вот отчего бывает, что когда гармоничное, путем ли зрения, или слуха, или как-нибудь иначе, предстанет перед душой, мы его почувствуем сразу. Ведь от природы мы стремимся к лучшему и к лучшему льнем с наслаждением. И не столько в самом теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для нее обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, все это соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем та, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак нельзя достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей». И завершает все Альберти выводом: «Красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, - отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония, то есть абсолютное и первичное начало природы»[283]. В другом месте, говоря о разнообразии, Альберти снова обращает внимание на необходимость соотнесения частей. «Во всякой вещи приправа изящества – разнообразие, *если только* (*курсив* мой. – *Ю.П.*) оно сплочено и

[282] Smith C. Architecture in the Culture of the Early Renaissance Humanism. Oxford University Press. 1992. P. 240.
[283] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 318-319.

скреплено взаимным соответствием разъединенных частей», - говорит Альберти[284].

Термин «concinnitas», упоминающийся в «Десяти книгах о зодчестве», трактатах «О живописи», «О спокойствии души», «Понтифик», неоднократно употребляется также в тексте «Гипнеротомахии». Из контекста ясно, что это понятие применяется в значении «выравнивание» и «соответствие». В «Сне Полифила» есть пассаж, который будет разобран ниже. В нем говорится о главном правиле архитектора - дать зданию гармонию и устойчивость, подобно той, что присутствует в теле [с4].

Античность в «Гипнеротомахии» также лишается своей историчности и каноничности. Полифил восхищается памятниками, которые видит во сне, и тоскует по ушедшей эпохе, но архитектурные объекты выстроены по принципу «все сочетаемо». Этот принцип является доминирующим в «Сне Полифила». Если присмотреться, в романе не найдется ни одной конструкции, которая бы не совмещала в себе элементы принципиально иной постройки. Первая постройка, встречающаяся на пути героя, названа пирамидой. Однако она только частично пирамида, в ней также содержатся элементы храма, триумфальной арки, пещеры, горы, обелиска, лабиринта. Для такого гибридного, неопределимого в своей сущности здания, Полифил не может подобрать однозначного определения. В тексте «Гипнеротомахии» растворяются также принятые различия типов зданий и помещений: храмы, сочетающиеся с термами, ванны, похожие на «десакрализованную форму» баптистерия, маленький храм таит в полу грот. Структурообразующий принцип романа «все сочетаемо» проявляется также в том, что нарушаются границы между скульптурой и архитектурой. В состав архитектурных конструкций входят элементы произведений различных искусств. Комнаты дворца Элевтериды украшены выполненными маслом изображениями, неотличимыми от стен.

[284] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 30.

Такую Античность Бруски называет «видом идеального существования – в идеальном месте и времени – воссозданным эмоциональным воображением, в котором можно укрыться, избегая конкретного действия»[285]. Действительно, это образцы не исторической эпохи Античности. Прошлое, которое видит герой, наполнено его собственными знаниями, а также переживаниями и воспоминаниями о Полии. Сведения, документы с изображениями, касающимися античного мира, как утверждает Бруски, Ф.Колонна воспринимает в их эклектичном многообразии, с любопытством и лихорадочным энтузиазмом, но интерпретирует их без скрупулезного следования источникам, не придерживаясь строгой последовательности. Для Ф.Колонны в большей мере, чем для его современников, не существовало какой-то специфической Античности, в том смысле, какой она была для Флавио Бьондо, Феличе Феличано или Поджо Браччолини[286]. Она не являлась ни элементом сравнения, ни помощью или стимулом «осовременить» ее, как того желали флорентийские гуманисты. Прошлое теперь воспринималось как мода, как интеллектуальное действие, а не как форма мышления, чтобы руководствоваться им в настоящем. Поэтому Античность в романе – делает вывод Бруски - Античность самого автора, «чистый рывок к индивидуальному бегству в мир фантазии»[287]. Из этого следует произвольность ее образа[288]. Античность у Ф.Колонны – «инструмент, подсказка для образов фантастического мира», «стимул для творчества»[289], поэтому она все более поэтизируется, адекватной формой ее выражения становятся *не столько знания или понятия, сколько чувства*.

В неисторическом, вневременном отношении к Античности видят отражение общего для венецианцев отношения к классическому миру.

---

[285] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. P. 150.

[286] «Археологически «четкая и восстановленная Античность» Бьондо; «фантастическая, но римская Античность» Феличе Феличано; археологически и филологически строгая Античность Поджо Браччолини. // Ibid. P. 153.

[287] Ibid. P. 151.

[288] Концепции мира, философские и моральные идеи, которые лежат в основе классической культуры и просвечивают сквозь текст, как полагает Бруски и с чем можно согласиться, особенно не интересовали Ф.Колонну: «формы классического мира являются ему во сне как объекты вне конкретной гуманистической истории; эти видения представляются сюрреалистическими и сказочными манифестациями, принадлежащими внеземному миру или мифической «золотой эре», где человеческая деятельность приостановлена как будто после ужасного катаклизма, который остановил время и жизнь на земле». // Ibid. P. 151.

[289] Ibid. P. 153, 156.

Венецианский мир, в сравнении с революционными экспериментами флорентийцев, скорее, воспринимал классику опосредованно. Венецианцы были достаточно далеки от конкретного знания убранства римских памятников, но в то же время располагали знаниями об элементах чужеземных, позднеантичных и экзотических построек. Все это сочеталось с антикварной манией. Иными словами, венецианская культура видела в Античности не конкретно историческую эпоху, а символический намек, «стимул к поэтическому размышлению»[290].

Выводы Бруски об авторской произвольности образа Античности и венецианском внеисторическом отношении к античному наследию можно расширить до уровня всей эпохи Ренессанса. Античность, какой рисует ее Ф.Колонна, не столько его личный вымысел, сколько *ренессансный образ Античности* в принципе. В этом проявляет себя, как подчеркивает Л.М.Баткин, диалогичность гуманистического мышления - культурная черта самой эпохи[291]. Историческая достоверность Античности нарушается за счет личных воспоминаний и опыта автора, но прежде всего за счет «зараженности» воспоминаниями о других культурах: в романе присутствуют образы пирамид, обелисков, иероглифика, описание мумий. Главным «заражением», сквозь призму которого преломляется всякое видение античного мира, стало христианство, точнее христианский неоплатонизм. Гибридная ступенчатая пирамида, которая встречается герою в начале путешествия, содержит обелиск, указующий на небо. Подобную архитектурную вертикаль – открытие египтян - Античность не знала. С другой стороны, резкое устремление ввысь, отразившееся в готической архитектуре, созвучно средневековому христианскому сознанию, в котором утверждается обращенность и вертикальная связь с Богом. Ф.Колонна неизбежно видит Античность с точки зрения суммируемой Ренессансом общекультурной и в особенности христианской традиции. Как утверждает Л.Фирц-Дэвид, Античность для Полифила пропитана «христианским, парящим в небесах духом»[292]. В словах

[290] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. P. 156.
[291] См.: Баткин Л.М. Диалог. Искусство спора // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
[292] Fiertz-David L. The Dream of Poliphilo: The Soul in Love. Dallas, Texas: 1987. (Оригинальное изд. 1950). P. 49.

героя Ф.Колонны выражено желание гуманистического мира вернуться в классический мир, он называет свои видения объектами античного мира, однако это Античность, пробудившаяся после тысячелетнего средневекового сна.

Принцип «все сочетаемо» проявляется не только в архитектурных объектах сна Полифила. Сильное размывание границ наблюдается в соотношении природы и архитектуры: «…архитектурные и природные формы соединены между собой, органичны, слиты в целое, неотличимы»[293]. Все здания, которые появляются в «Гипнеротомахии», включены в природу, раскрываются на фоне пейзажа, поэтому конструкция может содержать часть садовой постройки, часть пейзажа и часть дворца. Герой встречает «живую изгородь» - ограждение из деревьев, амфитеатр, который представляет собой сад и лабиринт, чьи ходы частично сделаны в виде пруда. Яркий пример синтеза природы и искусства – деревья в форме человеческой фигуры, которые Полифил встречает на острове Кифера: «*Шее, главе и груди его были тщательно приданы формы, соответствующие человеческим. Он был в шляпе, и поддерживал руками две башенки, по одной на каждую. Были они <…> с постаментами о двух ступенях, маленькими дверями и окнами и с подобием швов каменной кладки. Из каждой башенки выходил короткий столб с шаром <…> Сверху из середины каждого шара выходил ствол, оба под одним углом и согнутые так, чтобы встретиться и соединиться, словно арка у здания <…> Во всем этом редкостном создании из стриженой зелени не видно было и следа древесных частей, за исключением прямых стволов; все было плотно укрыто листвой и ровно обрезано со всей заботой и искусством мастера стрижки*» [t3-t4][294]. Интеграция архитектуры и природы также признается характерной чертой Альберти. В «Десяти книгах об архитектуре» он рассматривает органическую завесу как стену сада, а колонны описывает в форме трех стволов.

«Гипнеротомахия» в целом отличается гетерогенностью. Неоднороден сюжет романа. Текст не перегружен событиями. Действия первой книги, к

[293] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.) - London, 1997. P. 52.
[294] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

примеру, исчисляются поисками героем утраченной любви, встречей с нимфами, посещением дворца королевы Элевтериды, выбором одного из трех порталов, созерцанием триумфов, участием в обрядах любви, путешествием на остров Кифера, встречей там с богиней Венерой и мистическим бракосочетанием с Полией. Это занимает несравненно больше места, чем требуется, - около трехсот семьдесяти страниц. Б*о*льшая часть первой книги посвящена детальным описаниям увиденного. Сон о возлюбленной с первых страниц принимает форму «блуждающего» воображаемого, интеллектуального путешествия. Текст перегружен знаниями из различных областей - архитектуры, древнего искусства, мифологии, естествознании, философии.

В своем сновидении герой встречает как целые архитектурные здания (к примеру, дворец Элевтериды), так и руины древних построек. Своими истоками «культ руин» уходит во времена таких произведений, как «О великолепных местах города Рима» (XII в.) Мастера (Магистра) Грегориуса из Оксфорда[295] и «Dittamondo» (1318-1360) Фацио дельи Уберти, в которых они восхищаются остатками античных городов. Вслед за Лефевр можно вспомнить «Пир» Данте, на страницах которого поэт осуждает пренебрежительное отношение к римским руинам, Петрарку и его письма, где он отстаивает превосходство античных городов, обличительную речь Ф.Бьондо против уничтожения античных городов, а также П.Браччолини и его описание руин Рима (1430). Помимо радости познания и восхищения, ренессансное обращение к образу разрушенной культуры было сопряжено еще с меланхолией, печалью о том, что здания уже не цельные, не живые. В «Сне Полифила» не раз изучение памятника заканчивается гимном ушедшей эпохе: «*О, святые отцы, древние мастера, какая чудовищная жестокость одолела столь высокую вашу добродетель, что вместе с вами в гробницах, исполненное такого очарования, оказалось погребенным наше наследие?*» [с1]; «*Сколько великолепных работ были превращены в руины и*

[295] Единственная рукопись Средневековья о великолепии и славе Рима. Это сочинение упоминает Лефевр. (P. 36), ссылаясь на работу C. Frugoni, "L'antichita: dai Mirabilia alla propaganda politica" / Memoria dell'antico nell'arte italiana, ed. Settis (Turin, 1986). См. также: G. McN. Rushforth, «Magister Gregorius de mirabilibus urbis Romae: a new description of Rome in the twelfth century» // Journal of Roman Studies 9, 1919. P. 14-58.

частично разрушены?» [d1][296]. Если верить словам Бруски, флорентийских гуманистов интересовали не столько сами по себе руины Рима, сколько секреты планировки античных конструкций, и статус руин был, скорее, препятствием в их знании Античности, никак не способствовал полету фантазии[297]. Такое утверждение выглядит сомнительным. Однако безотносительно позиции Бруски, «культ руин» у Полифила, действительно, исключает практику, но это никак не умаляет их значимости. Е.Баттисти пишет, что даже если они не говорят, они «таят в себе много живого, стонут, вибрируют на ветру, наводят ужас, приводят в восторг, приглашают и препятствуют»[298]. Разрушенное состояние памятников в «Гипнеротомахии», описание их мельчайших деталей еще более поднимают их древнее и сверхчеловеческое величие. Перед ними Полифил испытывает почтительный страх, который был типичен для средневекового мышления, когда обломки памятников, предназначение которых было неизвестно, вызывали чувство трепета и бессилия и казалось, что не человек, но сама Природа создала их. В ситуации «второй готики» - кризиса в изобразительном искусстве конца XV века (позднее творчество Донателло, Мантеньи, Боттичелли) – возрождаются эти «средневековые» чувствования.

В «Гипнеротомахии» «культ руин» осложняется тем, что приобретает эмоциональную окраску. Как скажет Бруски, здесь чувствуется «вкус к сложной и фантастической застройке, инстинктивное чрезмерное восхваление расчлененности изобильной материи»[299]. Памятники архитектуры сопряжены с переживаниями самого героя, встраиваются в контекст его путешествия к возлюбленной Полии.

Архитектурные объекты – разрушенные или цельные – Полифил описывает с ясностью и отчетливостью, которые контрастируют с самой атмосферой сна. Однако все предметы, увиденные во время путешествия героя, должны восприниматься под знаком их иллюзорности. Они выглядят реальными, но они

[296] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*, также и предыдущей цитаты.
[297] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. P. 155.
[298] Battisti E. L'antirinascimento. Milano. Feltrinelli. 1962. P. 124.
[299] Bruschi A. Op. cit. P. 157.

абстрагированы, существуют только во сне героя. «Гипнеротомахия» - мир, который не существует материально, что не мешает автору «превозносить мир давно ушедших, любуясь явлениями <…> прошлого, удивительными и насыщенными мистическими значениями»[300].

Соотнесенная с условиями сна, архитектура – такой же плод воображения героя, элемент составляющей роман интеллектуальной игры, фактически она нематериальна и, как сон, изменчива. С.Борси назовет ее фикцией, которая благодаря своим размерам не подлежит воплощению и бесполезна на практике[301]. Условия сна влияют на образы созерцаемых объектов. Как скажет Лефевр, «сон создает окружение, которое устраняет условие правдоподобия и тем самым признает существование объектов»[302], созданных фантазией, рождает собственную логику реальности. При всей близости положениям архитектурной теории Альберти, автор итальянского памятника отказывается от главного принципа архитектора - «практического применения в жизни», что говорит о рождении нового понимания целей и задач архитектора, о которых будет сказано далее.

Архитектурные постройки прошлого, описываемые Ф.Колонной, М.Габриэле и М.Ариани предлагают рассматривать как физические тела, в которые, как в тюрьму, заключена душа героя, и все путешествие Полифила во сне оказывается путем освобождения и совершенствования души.

Позиция Лефевр частично близка их рассуждениям. Исследовательница предлагает изучать архитектурные конструкции «Гипнеротомахии» через метафору «здание-тело». Согласно ее мнению, метафора тела стала одной из базовых для эпохи Возрождения, которая «герметизировала и генерировала далее весь универсум идей об архитектуре»[303]. Радикальная переоценка телесного начала позволила гуманизму заново открыть архитектуру, отразилась на том, как люди начали видеть, понимать, использовать здания. Для подтверждения своей

[300] Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. P. 151.
[301] Borsi S. Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499. 1995. P. 24.
[302] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.) - London, 1997. P. 46.
[303] Ibid. P. 4.

позиции Лефевр обращается к явлению «эротизации» тела в период с конца VIII до XV вв. и его роли в процессе эстетизации архитектурного мышления, которое достигает своей кульминации в «Сне Полифила».

Период после падения Римской Империи и до VIII века Лефевр характеризует как время, когда превалировали архитектурный аскетизм и отказ от наслаждения. Преодолениями средневекового, «опасливого» отношения к телу стали концепции «изумительного», «божественного» и «желанного» тела. С последней, как полагает Лефевр, мы сталкиваемся в эпоху Возрождения, в частности в «Гипнеротомахии».

Надо заметить, что исследовательница не придерживается хронологии и рассматривает ту или иную стратегию вне строгой зависимости от исторической эпохи. К примеру, говоря о концепте «опасного тела» и связывая его приблизительно с первыми десятью веками нашей эры, исследовательница может цитировать текст конца XII в., XIII и даже конца XV в. Складывается замкнутая, даже интересная, но абсолютно субъективная, внеисторическая концепция.

Тем не менее, как говорит Лефевр, в эпоху этико-гражданского гуманизма середины XV века, оформляется новое отношение к телесному и материальному. В этот период произошла серьезная революция в мышлении, отразившаяся также на представлении о человеческом теле[304]. Тело из олицетворения и корня всех зол, «radix omnium malorum», становится «verum bonum»[305]. Лефевр вспоминает слова Эудженио Гарэна о том, что эпоха гуманизма испытывала «сладостную радость тела»[306]. Изменения в период с VIII по XV вв. выразились в борьбе за красоту, то есть «за эстетизацию, гедонизацию и эротизацию мышления». Время общей

---

[304] Тело – это карта - говорит исследовательница - представляющая гендернные, властные и расовые отношения в обществе. На нем обозначены места запрета, разрешения и императива. Л. Лефевр обращается в другим позициям о понятии тела. Альберти говорил, что тело «врожденно» в сознании. Некоторые исследователи идут дальше и называют тело базовой из всех других форм познания. Все знание воплощено в теле, что означает, что мышление основательно опирается на антропоморфическую метафору. Оно оформляет реальность. Другие – реалисты – утверждают, что тело – эпифеномен реальности. Оно «появляется» в результате опыта. Существуют также конструктивистские теории тела: одного единственного тела не существует, есть множество его обликов и ролей: гендерное тело, здоровое, механическое, божественное, материальное и прочее. Л. Лефевр рассматривает метафору тела в связи со всеми перечисленными позициями. // Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997. P. 188-189.

[305] Примером этому служит работа Лоренцо Валлы «О наслаждении». Валла Л. О наслаждении // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в 5-и томах. Т. I. – С. 486 - 497.

[306] Garin E. L'umanesimo italiano. Rome-Bari. 1952. P. 63.

эстетизации было ознаменовано все большей привязанностью к предметам мира, освобождением от ментальности, отвергающей принцип удовольствия, переходом от contemptus mundus (презренный мир) к утверждению mundus amoris (мир любви).

В эпоху Ренессанса, как утверждает Лефевр, общим местом стало эротическое представление об архитектуре, и с особой силой новое гуманистическое представление об архитектурном теле отразилось в «Гипнеротомахии». Помимо Полии, героя влечет нечто еще, об этом говорит само имя Полифила – «любящий многое». Этим «многим» для Лефевр являются архитектурные здания. К ним Полифил испытывает настоящую привязанность. Любопытство влечет героя все дальше в глубь сна, но удовольствие и восхищение от увиденного всякий раз задерживает его в «прекрасном и приятном месте» [d6]. Отношение Полифила к архитектурным постройкам Лефевр выражает одним словом – voluptas (наслаждение).

Нельзя не согласиться с тем, что герой переполняется радостью, восторгом и испытывает удовольствие при виде руин, храма Элевтериды, при изучении портала, фонтана у амфитеатра, иероглифов и пр. Полифил с первых страниц находится во власти объектов своего сна, «покорен, пленен и захвачен» ими. В описании архитектурных памятников Полифил прибегает к телесным аналогиям: «*…в человеческом теле, когда одна особенность дисгармонирует с другой, наступает болезнь. <…> Так и здание становится неблагозвучным и “болезненным”, когда не находит должной гармонии и соразмерного строя <…> Однако наш ученейший мастер хорошо соотнес части и благодаря благопристойным одеждам уподобил здание человеческому телу*» [c7][307]. В свою очередь, это очень напоминает рассуждения Альберти: «…здание есть своего рода тело, которое, как и другие тела, состоит из очертаний и материи, причем первые создаются умом, а вторая берется из природы», «как в живом существе одни члены соответствуют другим, так и в здании одни части должны находиться

[307] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

в соответствии с другими», «здание есть как бы живое существо, создавая которое, следует подражать природе»[308].

Лефевр делает акцент на том, что архитектурные памятники наполняют героя «высшим плотским удовольствием». Полифил заворожен памятниками, потому что они не только прекрасны для взора, но и «ароматны и приятны для прикосновения»[309]. На протяжении всего повествования поочередно все пять чувств захватывают героя. Звуки пленяют героя с первых страниц «Гипнеротомахии»: приятный звук, отвлекший героя от созерцания ручья, песни нимф, звонкий шум падающей воды. В ваннах, у фонтана Венеры, в амфитеатре, внимание Полифила привлекают ароматы. Лефевр подчеркивает, что по мере продвижения в глубь сна, стремление к наслаждению не покидает героя. Напротив, он называет себя «алчным животным», подобно апулеевскому Луцию, зависимым от своего любопытства и жажды чувственного переживания. Созерцание пирамиды не может удовлетворить желания Полифила, он хочет продолжать вглядываться в каждую деталь, он становится «еще более жадным» [h2]: «*Я долгое время продолжал оставаться сосредоточенным, с открытым ртом, ничто и никак не могло насытить жадные очи и неутолимое желание любоваться снова и снова великолепными и стариннейшими творениями*» [d1][310]. И, поскольку часто описание архитектурных зданий заканчивается обращением Полифила к собственным чувствам, оно вызывает у героя воспоминание о Полии [d4], Лефевр заключает, что встречающиеся на его пути памятники являются олицетворением его возлюбленной, к которой он привязан и которая посредством архитектурных зданий соблазняет его. Исследовательница говорит об эротизме зданий, рассматривает архитектуру как «выход движения души», называет ее выражением и продолжением чувств героя. В ее интерпретации «Гипнеротомахия» становится открытием чувственного начала в архитектуре, которое будет подхвачено и развито уже в маньеризме. Лефевр настаивает, что

---

[308] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 8, 29, 317.
[309] Lefaivre L. Leon Battista Alberti's “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997. P. 65.
[310] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

эротизм пронизывает все повествование «Гипнеротомахии», аргументируя это тем, что действия героя редуцируются к единственной теме – желанию обладать объектом, и выбор героем портала, дарующего vita voluptuosa, и надпись «Любовь победит все» это подтверждают.

В связи с эротической интерпретацией романа, преложенной Л. Лефевр, следует вспомнить сочинение Альберто Перес-Гомеса, название которого - «Полифил, или возвращение в темный лес. Эротическое прозрение архитектуры»[311] - говорит само за себя. Цель автора не столько исследовать оригинальный текст «Гипнеротомахии», сколько использовать его как образец, аналог в изучении реалий XX века. Так, темный лес, в который попадает Полифил, замещается пространством высоких технологий, в котором вынужден существовать современный человек. Герой Перес-Гомеса описывает свое пребывание в аэропорту, откуда он начинает свое путешествие. Современный сон Полифила, как пишет автор, - это сон о полете. «Новый» Полифил встречает не реальные здания, но их части, разрушенные формы: металлические решетки, пластиковые своды, детали компьютеров и прочее. Главным остается то, что Перес-Гомес говорит об эротизме архитектуры, связывает ее красоту с динамикой сексуального желания. Во введении автор говорит о романе Ф.Колонны. На протяжении всей истории своего существования архитектурные трактаты выполняли задачу прояснить значение сооружений (указать на социальную роль, уместность тех или иных форм). «Гипнеротомахия» в этом смысле не исключение. Но, как полагает Перес-Гомес, «Сон Полифила» «открывает иные возможности для архитектурной практики», показывая, что «значение архитектуры, на самом деле, лежит не в сфере интеллектуального или “формального” вопроса о пропорциональных соотношениях или в сфере абстрактной эстетической ценности, но, напротив, проистекает из эротического импульса самого по себе, из необходимости утолить нашу физиологическую

[311] Perez-Gomez A. Polyphilo or The Dark Forest Revisited. An Erotic Epiphany of Architecture. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1992.

потребность»[312]. Точность, с которой Полифил описывает объекты сна, сочетается с воспоминаниями героя о любви: «…воздействие архитектуры всегда лежит между чисто визуальным эффектом и ожиданием чувственного удовлетворения (в романе Ф.Колонны имеется в виду встреча с Полией. – *Ю.П.*)»[313].

В отличие от архитектурного эротизма, который предлагают Лефевр и Перес-Гомес, следует, скорее, говорить об изысканном эротизме как проявлении характерного для Возрождения культа всего природного, отразившегося, в том числе, на отношении к телесной природе человека. Полифил испытывает «чувственную радость» [e6] во время посещения терм с нимфами; не упуская эротические подробности, изучает скрывающееся за одеждами прекрасное тело Полии [i4]; на острове Кифера описывает, как сильно они были охвачены «чувственным порывом любви». Искусный эротизм пронизывает повествование «Гипнеротомахии», являясь выражением гуманистического поворота к природе и «открытия» гармоничного, двуприродного - телесного и духовного - человека. Попытка Лефевр и Перес-Гомез эротизировать архитектуру - смелая и интересная, но не может выступать доминантой. Любовь, действительно, является ведущей темой путешествия не только на остров Кифера, но и всех странствий Полифила. Она - основная тема всех триумфов, скульптурных мотивов, изображений. Нельзя отрицать того, что объекты искусства, которые Полифил созерцает во сне, пленяют его, приковывают внимание настолько, что, переполненный эстетическим наслаждением, герой обращается к мыслям о своей возлюбленной. Однако адекватнее эпохе Возрождения рассматривать путешествие Полифила не как повсеместное распространение его любви к Полии, но как равновесное сосуществование интимного (влечение к своей возлюбленной) и эстетического (созерцание объектов искусств), диалог и баланс природно-телесного и искусно-интеллектуального. Любовь и желание Полии бытийствуют

[312] Perez-Gomez A. Polyphilo or The Dark Forest Revisited. An Erotic Epiphany of Architecture. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1992. P. XIII, XV.
[313] Ibid. P. XV.

на фоне и в связи с созерцанием памятников искусства, раскрываясь в их ренессансном телесно-духовном единстве[314].

§ 3.3. Образ архитектора в «Сне Полифила»

Истоки обращения автора «Гипнеротомахии» к теме образа архитектора следует искать у Витрувия в его трактате «Десять книг об архитектуре»[315] (вторая половина I в. до н.э.). Произведение античного архитектора отвечало запросу времени. Во Введении к переводу Ф.А.Петровского[316], первому переводу античного труда на русский язык с языка подлинника, описываются социальные и политические противоречия рабовладельческой империи того времени[317], которые привели к установлению монархического строя при императоре Августе. Архитектура в таких условиях приобретала политические коннотации. «Рим, как центр империи, должен был быть достаточно украшен, чтобы возвеличивать мощь римского владычества и обожествленную особу императора», - говорится во Введении[318]. С другой стороны, необходимо было решать насущные проблемы благоустройства города, связанные с возведением зданий и дорог. Таким образом, отсутствие собственного римского архитектурного стиля - в этой области Рим все еще оставался одной из провинций эллинистического мира, - необходимость высокого уровня технических знаний требовали «нового, подытоживающего освоения эллинистической науки и искусства»[319], чем и явился трактат об архитектуре Витрувия.

Принципиально важной в науке об архитектуре Витрувий считает связь практики и теории (fabrica et rationatio), которая мыслится неразрывной. Те, кто

---

[314] О других особенностях связи любви к Полии и созерцания окружения сна будет сказано в Главе V. О природе женского образа в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Опыт культурно-философского анализа.

[315] Vitruvii. De architectura libri decem. Первое печатное издание Витрувия – 1484-1486. Выпустил Поджо Браччолини. Первый русский перевод с французского аналога - Витрувий. Десять книг об архитектуре. Пер. Ф.Каржавина, изд. В. Баженовым (1790—1797).

[316] Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф.А. Петровского. Т. 1. М., Изд-во Всес. Академии архитектуры. (Серия «Классики теории архитектуры»). 1936. В основу положен текст Крона (Vitruvii, De architecture libri decern, edidit F. Krohn , Lipsiae 1912).

[317] От редакции // Витрувий. Указ. соч. С. 8.

[318] Там же. С. 8.

[319] Там же. С. 8.

пытался «набить руку без научной подготовки, не могли добиться признания, соответствующего их трудам; опиравшиеся же только на теоретические рассуждения и научную подготовку преследуют, очевидно, тень, а не сущность», - говорит античный архитектор[320]. Под практикой Витрувий понимает «постоянное и обдуманное применение опыта для выполнения руками человека работ из любого материала по данному чертежу», в то время как «теория заключается в возможности показать и обосновать исполнение в соответствии с требованиями искусства и целесообразности»[321]. «Десять книг об архитектуре» поэтому одновременно представляют собой как практическое руководство, техническую энциклопедию, так и систему теоретических знаний. Такова формула подлинной архитектуры – соединение теории и практики, откуда и берет свое начало требование энциклопедически, универсально образованного архитектора.

Теме, каким должен быть архитектор, посвящена первая глава первой книги - «Образование архитектора». Совершенному художнику, полагает античный теоретик архитектуры, необходимо быть «одаренным и прилежным к науке, <…> грамотным, умелым рисовальщиком, изучить геометрию, всесторонне знать историю, внимательно слушать философов, быть знакомым с музыкой, иметь понятие о медицине, знать постановления юристов и обладать сведениями в астрономии и в небесных законах»[322]. Далее Витрувий поочередно обосновывает предъявленные научные требования. Античный архитектор не настаивает на абсолютном совершенном знании во всех областях, напротив, «ввиду обширности предмета» архитекторам разрешается «обладание не высшей, но средней степенью осведомленности в науках»[323]. Наука для архитектора и архитектуры в целом является необходимым, однако отнюдь не достаточным условием. Подлинным завершающим критерием совершенства и подлинного мастерства оказывается практика. Знание должно быть обо всем, но не как самоцель, а как инструмент для архитектора. Требование универсально развитой личности

[320] Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф.А. Петровского. Т. 1. М., Изд-во Всес. Академии архитектуры. (Серия «Классики теории архитектуры»). 1936. С. 16.
[321] Там же. С. 16.
[322] Там же. С. 16.
[323] Там же. С. 21.

является необходимым условием образованного человека, но только применение полученных знаний на практике может служить показателем истинного знатока. «О биении пульса и движении стоп рассуждают и врачи и музыканты; но если понадобится лечить рану или спасти от опасности больного, то за это возьмется не музыкант, а это будет настоящее дело врача», - приводит пример Витрувий[324]. На этом размышления Витрувия об образе архитектора фактически завершаются, уступая место рассуждениям непосредственно об архитектуре.

«Десять книг об архитектуре» не были забыты в эпоху Средневековья, история хранит сведения о многих средневековых манускриптах – переводах латинского трактата на разные языки. Содержательно, однако, античный труд не оказал значительного влияния на традицию средневекового строительства. Для цеховой и ремесленной архитектуры, замечает Ф.А. Петровский, работа римского архитектора могла представлять не более чем технический интерес. Что касается идеи энциклопедичности и научной образованности архитектора, эпоха Средневековья, скорее, представляет собой отход или замалчивание этой темы. Архитектор оказался фигурой безымянной, памятники архитектуры больше были связаны с именем заказчика.

Ситуация меняется с наступлением эпохи Возрождения. После знакомства гуманистической мысли с Витрувием представление об архитектурной деятельности становится иным. «Как и все, что было связано с изучением античного мира, зодчество приблизилось к studia humanitatis», - пишет Ю.Е.Ревзина[325]. А это значило, что наука архитектуры перестает быть делом только зодчих и строителей, но «выходит за пределы цеховой системы, за рамки традиционной ремесленной мастерской»[326], втягивая в свою сферу скульпторов, живописцев, гуманистов, ювелиров. Рушится специальная корпорация, которая объединяла всех архитекторов. На ее месте стали появляться гуманистические кружки любителей Античности, сообщества коллекционеров и ученых, хотя были и одинокие архитекторы. Архитектор постепенно становится своего рода

[324] Витрувий. Десять книг об архитектуре / Пер. Ф.А. Петровского. Т. 1. М., Изд-во Всес. Академии архитектуры. (Серия «Классики теории архитектуры»). 1936. С. 20.
[325] Ревзина Ю.Е.Инструментарий проекта.От Альберти до Скамоцци.М.:Памятники исторической мысли,2003. С.9.
[326] Там же. С. 9.

«свободным художником», который, в сущности, предоставлен самому себе, собственному выбору. Однако появление всесторонне развитого ренессансного человека, как замечает Ревзина, основывалось не на идеале куртуазного образованного индивида, который не применяет свои знания на практике и выступает в этом смысле дилетантом, но именно на витрувианской идее uomo universale.

Витрувий оказался настоящей находкой для гуманистов. Художники Возрождения хорошо уловили особенности его теории архитектуры. Ордерная теория, которую римский писатель относил к одному из первых основополагающих принципов построения здания, стала основой для нового архитектурного сознания. Идея связи научного знания с талантом применять его на практике легла в основу архитектурной мысли XV в., архитекторы и художники ориентировались на формулу гуманистического uomo universale. Альберти даже заслужил прозвище «итальянского Витрувия», так удачно он повторил опыт своего предшественника, и в «Десяти книгах о зодчестве» воплотил идею энциклопедии архитектуры.

Альберти во многом опирается на учение своего античного предшественника. Прежде всего, это касается осведомленности архитектора в искусствах и науках, особенно в живописи и математике. В определении роли и места зодчего на первый план выдвигается функция его как ученого, знатока древности. Согласно позиции Альберти, архитектор должен проявлять мудрость и зрелость, избегать «легкомыслия, упрямства, хвастовства, несдержанности и всего того, что уменьшает расположение граждан и увеличивает их ненависть», но главное, архитектору следует поступать так, «как люди, занимающиеся науками»[327], которым «рука ремесленника служит <…> лишь орудием». Архитектором Альберти называет того, кто «научился правильным и удивительным образом определять в мыслях и в душе, а также осуществлять на деле все, что при помощи движения тяжестей, сочетания и сложения тел

[327] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 333.

превосходнейшим образом служит наиболее важным потребностям людей; и для того, чтобы этого достичь, он нуждается в постижении и познании вещей наилучших и достойнейших. Вот каким должен быть архитектор»[328].

В отношении архитектурных и скульптурных штудий Альберти был свойственен ренессансный реализм. Об этом пишет В.Н.Лазарев в работе «Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве»[329]. Задачу, которую архитектор-гуманист ставил перед собой, автор обозначает как стремление «снабдить художников руководством для нового, реалистического искусства, которое помогло бы им в их работе»[330]. Предметом исследования для Лазарева выступают работы «О статуе» (до 1435), «Три книги о живописи» (лат. 1435, ит. 1436) и «Десять книг о зодчестве». Во всех трактатах Альберти звучит призыв постоянно ориентироваться на природу. Но и она «в своих единичных проявлениях далеко не всегда достигает совершенства»[331], тогда и становится необходимым мастерство художника, его способность «выбирать самое красивое». Без подобного отбора настоящее произведение искусства невозможно. Таким выступает художник в «Трех книгах о живописи». В «Десяти книгах о зодчестве» Альберти также говорит о принципе «выбора», которым вместе с распределением и размещением руководствуется ум архитектора: «Итак, следует дарованием находить, делом познавать, рассуждением выбирать, размышлением сочетать, искусством довершать то, к чему мы приступили»[332].

Как уже было сказано, появление Альберти ознаменовало начало нового этапа в развитии архитектурного мышления. Новыми оказались также его представления о фигуре архитектора. Хотя Альберти и разделяет требование Витрувия сочетать ум и практику, однако теории, то есть предварительному проекту, он отводит б*о*льшую роль, чем его воплощению. Архитектор, по мысли Альберти, являлся теоретиком, творцом идей в расчетах и проектах. В первой книге, «Об очертаниях», он говорит: «Формы зданий могут быть мысленно

[328] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 6.
[329] Лазарев В.Н. Начало Раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., изд. Искусство. 1979.
[330] Там же. С. 494.
[331] Там же. С. 505.
[332] Альберти Л.Б. Указ. соч. С. 333.

целиком начертаны без всякой материи, что мы и делаем, когда намечаем и вычерчиваем углы и линии, определяя их направление и связь. Если это так, то очертание (здания. – *Ю.П.*) есть некий определенный и постоянный план, задуманный в уме, образуемый линиями и углами и выполняемый духом и умом совершенным»[333]. Архитектор должен «выстроить», обдумать здание в чертежах и моделях и не опускаться до уровня инженера. «Я хотел бы, чтобы ты дважды, трижды, четырежды, семь, десять раз <…> представил себе все части будущего сооружения…», - говорит Альберти, - а «выстроить то, что кажется удобным, точно соответствующим цели и затраченным средствам, дело не столько зодчего, сколько строителя»[334]. Здание может обсуждаться на уровне проекта, но не на стадии его воплощения. Зодчий должен «в душе и в мысли» продумать свой замысел, подробно, не забывая о деталях, изложить его в чертежах, «чтобы потом, при свершении и по окончании работы, не пришлось говорить: этого я не хотел, а это предпочел бы»[335].

Предварительная концепция, показывающая будущее здание целым, изначально отличала архитектора-ученого от средневекового ремесленника. В эпоху Средневековья строительная программа описывала проект, так сказать, «через способ его осуществления»[336]. Ревзина пишет, что «рисунки и модели служили больше иллюстрацией (программы), чем самостоятельной изобразительной формой <...> и значительная часть чертежей была рассчитана на разворачивание в процессе строительства»[337]. В моделях Раннего Возрождения, которые еще были записью приемов, а не полноценным самостоятельным изображением, было видно, что замысел архитектора уже не так зависел от строительной практики, но «представал архитектору уже завершенным в

[333] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 12.
[334] Там же. С. 330, 333.
[335] Там же. С. 42.
[336] Ревзина Ю.Е.Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 136.
[337] Там же. С. 136.

воображении, в “идее”»[338]. Поскольку архитектор изначально мыслил здание так, как если бы оно существовало в реальности, проект уже полагался самодостаточным и как бы не нуждался в инженере или каменщике. Чтобы стать произведением архитектуры, проекту отныне не нужно было дожидаться своего воплощения. Как пишет Ревзина: «…можно было говорить о еще не существующей вилле. Она целиком в деталях уже существовала в реальности воображения»[339]. Подобная демаркация между воображаемым законченным замыслом и реальным его воплощением, не свойственная учению Витрувия, стала действительно новой, самобытной чертой ренессансной архитектурной мысли.

Помимо концепции здания в целом, которая теперь существовала в голове архитектора, имелись и другие причины особого внимания к теоретической завершенности проекта. В момент претворения чертежей в реальность часто возникали трудности. Дело в том, что революция в порядке и методе работы архитектора столкнулась с тем, что изобразительные средства часто были еще данью прошлому веку, «были рассчитаны на гораздо более длительную и непосредственную связь со строительством и <…> на значительную долю эмпирического поиска»[340]. К тому же, например, Альберти не мог уделять достаточное внимание реализации своих проектов, поручая это своим помощникам, что отразилось на качестве работ. Сам он пишет об этом: «Большое здание почти никогда не заканчивается тем, кто его начал, из-за краткости человеческой жизни и из-за величины сооружения, а мы, преемники, всегда стремимся внести что-либо новое и хвалимся этим. Вот почему я полагаю, что следует держаться планов тех авторов, которые продумали их до полной зрелости»[341].

Образ архитектора не является предметом специального рассмотрения для Ф.Колонны, он говорит об этом как бы невзначай. Однако можно утверждать, что

---

[338] Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 135. См. также: Панофски Э. Идея. К истории понятия в теориях искусства от Античности до Классицизма. Пер. с нем. Ю.Н. Попова. Спб., 1999. С. 50.

[339] Ревзина. Указ. соч. С. 137.

[340] Там же. С. 137.

[341] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 337.

осуществленные Альберти преобразования в методе работы архитектора нашли свое буквальное отражение в «Гипнеротомахии Полифила». Мы узнаем, что зодчий непременно «*должен быть обучен, хорошо говорить, быть дружелюбным, благосклонным, кротким, спокойным, с хорошим чувством юмора, трудолюбивым, человеком универсального любопытства и неторопливым*», именно «*неторопливым, иначе поспешность приведет его к ошибкам; и этого достаточно*» [с2][342].

Ф.Колонна повторяет требование Альберти в согласованности частей, целостности и пропорциональности здания. Текст говорит сам за себя: «*Поскольку отвратительно, когда часть (здания) не сочетается со всем целым. Если убрать порядок и норму, позволит ли это произведению быть соразмерным, грациозным и достойным? Следовательно, причина таких нарушающих гармонию ошибок кроется в невежестве и своим источником имеет литературу. Тем не менее, несмотря на то, что совершенство достойнейшего искусства таится в том, чтобы не отступать от правил, умный и старательный Архитектор <…> может украсить свою работу. Но прежде всего, сохранив единую полноту (il solido integro) и согласовав все с целым. Под "полнотой" я имею в виду совокупное тело здания, каким оно было изначально задумано, когда и самый замысел, и прилежание, и Симметрия Архитектором, без дополнений, хорошо изучены и осуществлены, что указывает (если я не ошибаюсь) на совершенство его гения, поскольку последующее украшение здания - дело легкое*» [с2][343]. Неоднократно Ф.Колонна упоминает о необходимости «*придать зданию гармонию и согласованность и соотнести части с целым*» [с4][344], в этом и есть залог правильности. Фактически автор повторяет слова Альберти: «Члены должны соответствовать друг другу, чтобы послужить основой и началом совершенства и прелести сооружения в целом, и дабы что-нибудь одно, завладев всей красотой, не оставило всего прочего в обиде. Пусть они будут между собой так согласованы, чтобы казаться единым целым и правильно сложенным телом, а

[342] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*
[343] Ibid. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*
[344] Ibid. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

не растерзанными и раскиданными членами <…> пусть здание будет таково, чтобы ему не нужно было больше членов, нежели у него есть, и тогда все, что у него есть, ни в каком отношении не заслужит порицания». Альберти не устает повторять эту мысль: «Целостным и единым называется то, части чего не разобщены и не разъединены, но находятся на своих местах и на всем протяжении линий сочетаются и согласуются одна с другой»[345]. Что же касается украшения, то Альберти подчеркивает, что «необходимо возвести здание до конца прежде, чем ты начнешь отделывать, а украшать его только напоследок»[346].

Ф.Колонна также предварительному проекту отводит главную роль: «*Устроение, однако, и главный замысел - дело избранных, в то время как многочисленные простолюдины (vulgari) и необразованные люди (idiote commune) годятся для работы над орнаментами. И поэтому искусные рабочие являются слугами архитектора*» [с2][347]. Архитектор «*должен знать прежде, как упорядочить массу и <…> завершить в своей душе (как было сказано прежде) целое здание, а не украшения*» [с3][348]. Под простолюдинами автор имеет в виду рабочих, «которых греки называли «делатели» (Ergati), и для Ф.Колонны они «*суть инструменты архитектора*» [с3][349]. Это, в сущности, также является повторением идей Альберти: «Я хотел бы, чтобы большинство украшений <…> были таковы, чтобы в их исполнении могли участвовать многие рядовые мастера»[350]. Альберти говорит, что не стоит брать на себя «всю заботу о стройке и доведении ее до конца», поскольку «едва ли удастся избежать того, что все чужие ошибки и промахи, сделанные по неопытности или небрежности, припишут одному тебе». Чтобы избежать этого, «нужно найти ловких, осмотрительных, неутомимых помощников, которые прилежно, старательно и неослабно будут заботиться обо всем необходимом»[351].

---

[345] Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве в двух томах. Т. I. Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры. М. 1935. В переводе В.П. Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А. Петровского. С. 30, 71.
[346] Там же. С. 330.
[347] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*
[348] Ibid. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*
[349] Ibid. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*
[350] Альберти Л.Б. Указ. соч. С. 330.
[351] Там же. С. 336.

Такими требованиями продолжали определяться миссия и место архитектора в ряду наук и искусств вплоть до XVII века, пока «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы и «Адонис» Джамбаттисты Марино не отразили новую трансформацию уже ренессансного архитектурного мышления. Этой теме К.А.Чекалов посвящает отдельное исследование. Изучая архитектурные формы идеального города и его зданий (у Т.Кампанеллы – круг, у Т.Мора – квадрат), оформление центра (площадь, на которой располагается храм с резервуаром воды в самом центре), характерные для XVII в., Чекалов одновременно рассматривает их вместе с предыдущей традицией Возрождения и Средневековья. Размещение храма в центре города, говорит автор, средневековая черта, от которой Ренессанс стремился избавиться. Но к «теоцентрическому подходу городской планировки» возвращаются в XVII веке[352]. Чекалов замечает, что храм у Кампанеллы также круглой формы, «имеет отсылающий к античной традиции вид и эзотерический смысл»[353], что в свою очередь напоминает круглый храм Венеры в «Гипнеротомахии». Другой фигурой, которую выделяет Чекалов, оказывается Дж.Марино. Поэма «Адонис» не может не обратить вновь внимание на наследие ренессансной эпохи и не заставить вспомнить «Любовное видение» Боккаччо и «Сон Полифила». Упоминание романа Ф.Колонны и его роли в культуре XVII в. – достаточно частое явление. «Гипнеротомахия Полифила» выходит в свет на рубеже эпох (1499) и по-настоящему будет осознана уже в XVI-XVII вв.

Тема образа архитектора не случайно не занимает умы Кампанеллы и Марино, как, впрочем, и Франческо Колонны. Последний обращается к ней, продолжая витрувианско-альбертиевскую традицию, но преодолевает эту связь. Аллегорический мир, который создают эти авторы, по-своему идеален и утопичен. Связь с реальностью в «Гипнеротомахии» как бы выносится за скобки. Перед читателем изначально разворачивается мир воображаемого путешествия. Кампанелла создавал идеальный город, хотя и верил в возможность реализации

---

[352] Чекалов К.А. Трансформация ренессансного архитектурного мышления в XVII веке («Город Солнца» Т. Кампанеллы и «Адонис» Дж. Марино) // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля. Царицынский научный вестник. Вып. 7 – 8. М., 2005. URL: http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/italiya/chekalov-transformaciya.htm (дата обращения: 10.09.2012).

[353] Там же.

своих идей. Для Марино изначально задача состояла лишь в том, чтобы создать нечто само по себе удивительное. Поэма «Адонис» описывает архитектурный образ как «сооружение заведомо нереальное, сугубо виртуальное».

В «путешествиях» Ф.Колонны, Т.Кампанеллы и Дж.Марино в разной степени, но уже нет места архитектору Витрувия и Альберти, поскольку нет места практике и воплощению в реальность. Формула «fabrica et rationatio» больше не является ориентиром, что не могло не отразиться на роли и образе архитектора.

Глава IV. Культурно-философские аспекты романа Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

§ 4.1. Философский сон Полифила

«Гипнеротомахия Полифила» на протяжении долгого времени изучалась как феномен литературы и искусства. Только в XX веке начали появляться исследования, рассматривающие этот роман как сложное образование, испытавшее огромное влияние со стороны различных философских направлений: в текстовом пространстве сплетаются интеллектуальные традиции Античности, Средневековья и Возрождения.

Первыми попытками философского прочтения романа Ф.Колонны стали уже упомянутые работа О.Пелози «Влияния и соответствия (философии. – *Ю.П.*) Фичино в Гипнеротомахии Полифила»[354], статьи М.Габриэле[355] и М.Ариани[356], а также исследование Дж.Пазетти «Указания и попытки: Джованни Пико делла Мирандола и Альберто Пио да Карпи в истории возникновения Гипнеротомахии Полифила»[357].

Следует сразу оговориться, что в тексте «Гипнеротомахии» если и присутствуют следы философских систем, то отнюдь не в академическом структурированном виде. Автор не употребляет ни имен мыслителей, ни названий школ и направлений. Он также не высказывает более или менее четких философских положений. Роман представляет собой воображаемое путешествие во сне, где образное изложение превалирует над теоретическим. Единственное, что открывается читателю, это детальное описание объектов созерцания и

---

[354] Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Poliphili. Palladio editrice, Salerno. 1983.
[355] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I.
[356] Ariani M. Il sogno filosofico // Colonna F. Op. cit.
[357] Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

надписи, задающие вектор дальнейшей интерпретации. Поэтому всякое философское прочтение романа остается, в известной степени, авторской догадкой.

Первое, на что обращают внимание при философском прочтении романа, - это следы *платоновской философии*. В тексте в своеобразной переработке присутствует образ платоновской колесницы души («Федр»), изображение тела как тюрьмы для души [s4], Полия названа Идеей [a3], [b4], [f7], а о любви говорится как о лишении и нужде [r5], что напоминает миф об андрогинах («Пир»). Полифил замечает также двойственность любовного чувства: по дороге к острову Кифера герои проплывают «*царство и божественную монархию всемогущего Амура, где обитал этот властитель, который в предельной нежности становится суровым и в суровости делается столь деликатно сладостным, и в сладостности столь горьким, а в горечи – столь приятным». «Так я оказался между двумя благоволящими властителями. Один воспламенял, другой пожирал меня*» [r8], - заключает Полифил[358]. Этот пассаж можно сравнить с речью Павсания о двух Эротах из диалога «Пир» (188a)[359]. В трех памятниках, встречающихся на пути Полифила, Габриэле предлагает видеть образ трехчастной структуры платоновской души: колосс - олицетворение волящей ее части; фигура коня с младенцами, пытающимися взобраться на него, - вожделеющей части; фигура слона - рациональной части души.

Ф.Колонна обращается к *эпикурейскому понятию voluptas (наслаждение),* которое воспринимается как вдохновляющая добродетель космоса, как dynamis (потенция, возможность), присутствующая во всем. Созерцание архитектурных объектов, изучение всевозможных трав и цветов на острове, запахи и звуки сладкой музыки, - все приносит истинное удовольствие герою. Еще Э.Гарэн подчеркивал, что эпикуреизм Возрождения придал космическую значимость понятию наслаждения. Voluptas воспринималось как жизненное движение,

---

[358] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[359] «во всех <…> делах, и человеческих и божественных, нужно, насколько это возможно, принимать во внимание обоих Эротов, ибо и тот и другой там присутствуют». Платон. Пир. Пер. С.К. Аппа // Платон. Сочинения в 3 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. – М.: Мысль, 1971-1972.

присущее вселенской природе, душа вещей, мать-Венера и вдохновитель существования[360]. Наслаждение сравнивалось с жизненной силой, мировой душой, божественной вселенской любовью.

Ф.Колонна также затрагивает проблему соотношения наслаждения и знания, заявленную еще у Платона в «Филебе» (11с)[361]. В романе эта тема связана с раскрытием образа Полии. Влечение к возлюбленной и знание, которое получает Полифил на пути к ней, активно переплетаются. Подробнее об этом будет сказано в следующей главе.

Образ пирамиды, встречающейся в начале пути Полифила, символизирует неоплатоническую лестницу восхождения души к Единому, от священного света которого все рождается и питается. Пирамида заканчивается обелиском – символом Высшего Солнца. Состояние героя напоминает интеллектуальный экстаз - избыточное состояния ума (excessus mentis), которое позволяет герою выйти за границы привычного существования, преодолеть свою земную природу. Полифил не раз подчеркивает несоответствие его как земного существа и божественности окружения, в котором он оказался. При встрече с Венерой на острове он называет себя «нищим и убогим <…> земнородным человеком». На мгновение Полифил даже падает в обморок. Это некое пробуждение – выпадение из сновидческой реальности, которое позволяет выдержать присутствие божества. В момент мистического бракосочетания с Полией герои оба «исполнены были крайнею негой <…> оба пребывали в подобии экстаза, вызванного священным трепетом»[z1][362].

В «Гипнеротомахии» видят также следы *пифагорейского учения*. Идея гармонии отчетливо выражена в четырех главах, посвященных путешествию

---

[360] Отмечено в: Calvesi M. Identificato l'autore del “Polifilo”. Roma. Europa letteraria, n. 35 (giugno 1965). P. 13.

[361] «Сократ: Филеб утверждает, что благо для всех живых существ – радость, удовольствие, наслаждение и все прочее, принадлежащее к этому роду; мы же оспариваем его, считая, что благо не это, но разумение, мышление, память и то, что сродно с ними: правильное мнение и истинные суждения. Все это лучше и предпочтительнее удовольствия для всех существ, способных приобщиться к этим вещам, и для таких существ – и ныне живущих, и тех, что будут жить впоследствии, - ничто не может быть полезнее этого приобщения. Разве не таковы примерно, Филеб, твоя и моя речи?» // Платон. Филеб. Пер. Н.В. Самсовнова. // Платон. Сочинения в 3 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. – М.: Мысль, 1971-1972.

[362] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

героев на остров Кифера. На острове Венеры царствует порядок: симметрии, четким пропорциям и ритму подчинено все архитектурное и растительное наполнение. Сама идея красоты связывается с понятием числа. Обращаясь к пифагорейской традиции, Ф.Колонна возвышает число, как выражается Габриэле, «до уровня онтологического основания для каждого эстетического явления»[363].

Эстетическую концепцию Ф.Колонны называют формальным синкретизмом, поскольку в тексте сложным образом переплетены языческая и христианская традиции. «Сон Полифила» оборачивается познанием древности, восхищением перед лицом античных памятников и трансформацией моделей классической эпохи, чем, собственно, и занимались гуманисты. Однако Ф.Колонна не забывает и средневековые истоки Возрождения, поэтому для него эстетика продолжает быть «картиной познания души»[364].

Богиня Венера занимает главное место в мире грез Полифила. В романе она представлена в разных обликах, однако главным остается ее архетипичный образ в качестве Матери Природы, Земли. Ф.Колонна сближает Венеру с Alma Venus *Лукреция,* о которой в работе «О природе вещей» сказано: «О, благая Венера! Под небом скользящих созвездий / Жизнью ты наполняешь и все судоносное море / И плодородные земли; тобой все сущие твари / Жить начинают и свет, родившися, солнечный видят»[365].

Маурицио Кальвези сравнивает фигуру Венеры, кормящую Купидона на острове Кифера, с кормящей Исидой и Фортуной Первородной, вскармливающей Юпитера. Отождествление Исида-Венера-Фортуна встречается у Апулея. Венера-кормилица у Ф.Колонны представлена плачущей богиней, восседающей на гробнице Адониса. Еще Макробий видел в таком образе символ Земли, лишенной солнца во время зимы, когда слезы богини олицетворяют воду. О земле-кормилице говорили Платон, Эсхил, Марциал, Апулей, Вергилий. Образ Венеры-кормилицы предположительно (истолкование не принято мировым сообществом ученых) встречается также у Джорджоне в его картине «Гроза» и служит

[363] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. XXVII.
[364] Ibid. P. XXIX.
[365] Тит Лукреций Кар. О природе вещей. Пер. с лат. Ф. Петровского. М., Художественная литература, 1983.

выражением того же архетипа «Великой Матери», Природы и Земли[366]. Так и Ф.Колонна представляет Венеру в образе родительницы. Изображение Природы в виде восседающей женщины с одним или двумя грудными путти, выражающими собой все, созданное природой, будет повторяться в XVI-XVII вв.

Вместе с Венерой-Матерью в универсуме, создаваемом Ф.Колонной, присутствует фигура Высшего Божества: надпись на обелиске, венчающем пирамиду в самом начале путешествия, повествует, что сооружение посвящено Высшему Солнцу [b2]. Иероглифы, встречающиеся на пути Полифила, содержат изображение глаза, которое расшифровывается как посвящение Создателю [c1]. В резиденции королевы Элевтериды Полифил видит трехчастный трон, который содержит надписи: над головой королевы - «Sol», справа - «Mars», слева – «Venus» [f5]. Показательно в этом плане сооружение золотой пирамиды, где изображение солнца, символа божественного света, снова обращает к идее божества [h5]. На острове Кифера Ф.Колонна также не раз говорит о некой Первопричине, фигуре «Божественного Изобретателя». Ближе к центру острова перед героем открывается плодовый сад, в котором, как подозревает Полифил, «можно было легко увидеть создание какой-то иной силы», этот «замысел мог быть придуман во всех подробностях и должным образом выполнен не кем иным, как Божественным Изобретателем, дабы дать повод для размышлений щедрой Богине Природы» [t1][367].

Самым таинственным и противоречивым по смыслу сооружением в тексте романа является трехгранная золотая пирамида. Исследователи сходятся в том, что это видение говорит о невыразимости и непознаваемости божественной

---

[366] «В окружающем ее пейзаже элементы земли и неба различимы, несмотря на смешение, вызванное молнией и порывом ветра: огонь и воздух – мужские элементы, «высшие», а земля – принимающий и «низший» элемент, вода - подвижный элемент, который поднимается в небо в форме пара и снова падает дождем, движется силой “любви”». На картине Джорджоне присутствует юноша, в котором Кальвези видит либо образ Неба, либо воплощение огненного элемента, либо самого Меркурия Трисмегиста, автора строк «Природа есть кормилица». Среди авторов существуют расхождения в именах и интерпретациях фигур Исиды, Венеры, однако, все они призваны отразить единый образ «Великой Матери», символизирующей Природу или Землю. // Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. – Firenze: Giunti, 1988. P. 44-46.

[367] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

природы. Являются ли сооружение и иероглифы самобытным творением автора или они были заимствованы из книг, до сих пор неясно.

Нимфа Логистика, сопровождающая Полифила на этом отрезке пути, объясняет, что все фигуры сооружения являются античными памятниками и египетскими иероглифами, которые скрывают сообщение о «Божественной и бесконечной Троице, Единосущной». «*Нижняя фигура посвящена божественному, потому что произошла от единого и с каждой стороны едина, и для любой фигуры она есть первое основание и в каждом основании постоянна и непоколебима*» [h5][368]. Центральная часть сооружения состояла из камня ярко-красного цвета цилиндрической формы и трехгранного черного камня, украшенного женскими статуями. Под каждой из них (на камне цилиндрической формы) располагался иероглиф: изображение солнца, античного рулевого весла и чаши с пламенем огня. Нимфа объясняет, что солнце и свет, имеющие власть надо всем, говорят о божественном происхождении. Античное рулевое весло, или кормило, является олицетворением мудрости, которая предусмотрительно управляет Вселенной. Огненная чаша означает причастность Любви. И хотя три изображения представлены отдельно друг от друга, поясняет Логистика, они являются частями одного предмета, что все-таки делает его единым. Над каждой гранью черного камня Полифил увидел трех египетских монстров из золота: первый имел человеческое лицо, второй – получеловеческое и полузвериное, третий – полностью звериное.

Венчала памятник трехгранная пирамида из золота. На каждой грани были выгравированы круг и греческая буква. На первой было «O», на второй - «Ω», на третьей – «N». Буквы означали «невыразимое», «неотделимое», «непостижимое». Три круга символизировали небесную гармонию, а также время - прошлое-настоящее-будущее. Логистика обращает внимание героя на то, что никакая другая фигура, помимо этой неизменной, не может вмещать все три круга, и никто из смертных не может различать или видеть одновременно две части

[368] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

фигуры, но только одну в одно и то же время, и только настоящее. Поливалентная фигура круга, отсылающая к сфере божественного, также включает в себя смыслы - от образа Абсолюта до погружения в астрологию и магию.

На постаменте из полупрозрачного минерала греческие буквы гласили: «Сложное для понимания». Нимфа предостерегает своего спутника от попытки понять значение каждого символа, поскольку многое из того, что он видит, является не человеческим, но божественным созданием. Так, первая фигура, служащая основанием и посвященная божественному, - «только из себя познаваемая» («è solo ad sé cognita»), хотя и кажется понятной для человека. Те, что наделены умом - продолжает Логистика - смогут подняться ко второй части. Поднявшись еще выше, они увидят трехстороннюю фигуру, *«но даже самые сведущие не увидят ничего иного, кроме того, что видно, что это за вещь, но понять, чтó она была такое, - в этом они останутся несведующими, несостоятельными и глупцами*» [h5][369].

Такое пояснение позволяет предположить, что в памятнике воплощена в трансформированном виде идея восхождения души к плотиновскому Единому, к Благу[370]. *Идея о восхождении души к познанию и благу, ее совершенствование и открытие в ней способности к творчеству* является главной при философском прочтении «Сна Полифила», и вполне вероятно, что неоплатоническая традиция становится содержательной основой, определяющей структуру и весь образный строй произведения Колонны.

В каждом серьезном исследовании, посвященном «Гипнеротомахии», этот памятник занимает одно из центральных мест. В трех египетских фигурах, расположенных над черным трехгранником, Кальвези видит изображения Осириса, Исиды и Сераписа, показанных в виде трех голов – волка, льва и собаки. Ф.Колонна изображает их как «одно», как три фигуры Священной Троицы[371]. По

---

[369] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. (Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*)

[370] Эту позицию разделяет Ариани, однако полагает, что в общей системе философии Природы, которую выстраивает Ф.Колонна, этот монумент может воплощать также синтетический образ Венеры-Природы (Венеры Природожизненной).

[371] Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. – Firenze: Giunti, 1988. P. 43.

мнению Кальвези, все путешествие Полифила заключается в раскрытии этих образов на фоне истории его любви.

Согласно интерпретации Л.Фирц-Дэвид, смысл золотого обелиска следует искать в алхимической традиции. Как уже упоминалось, «Сон Полифила» связывается с явлениями *эзотерического гуманизма*. Обращение к астрологии и алхимии было частым явлением в эпоху Возрождения. К примеру, на пути возрождения древней теологии Марсилио Фичино интересовался астрологической наукой («Три книги о жизни», 1489) и изучал герметические тексты. Алхимические занятия пользовались успехом при королевских дворах. Фирц-Дэвид сравнивает таинственное сооружение в романе Ф.Колонны с изображением космической эмблемы алхимического трактата «Служебник алхимии» Томаса Нортона (1433-1513) (издание Musaeum Hermeticum Performatum 1477). Куб, на котором располагается все сооружение золотой пирамиды, Фирц-Дэвид соотносит с основанием, изображенным на эмблеме алхимического трактата, и оно, таким образом, олицетворяет хаос. Тогда полупрозрачный цвет куба мог бы означать первую материю (Луну) - женское начало, мать, а цилиндрический камень красного цвета олицетворял бы собой мужское начало (Солнце) или отца. Как и на эмблеме алхимического трактата, трехгранная фигура, возвышающаяся над сооружением, является творением матери и отца, результатом соединения женского и мужского принципов. В таком случае черный трехгранник, как выражается Фирц-Дэвид, не несет особой смысловой нагрузки. На нем возвышается золотая пирамида, которая соответствует кругу с надписью «Homo» в центре эмблемы, а значит, указывает на первое творение и на фигуру Спасителя.

Чтобы разгадать образ черного трехгранника и золотой пирамиды, Фирц-Дэвид обращается к другой алхимической эмблеме, появляющейся в трактате, ложно приписанном Фоме Аквинскому. На нем изображены два фонтана, которые означают родителей (серебряный – Луна, золотой – Солнце). Дракон и девушка – два творения, произведенные от них. Они оба означают Меркурия. Дракон является самой темной формой, а девушка - его измененным и совершенным состоянием. В таком случае черный трехгранник в памятнике золотой пирамиды

может быть сопряжен с драконом, а сама золотая пирамида – с девушкой. Пирамида становится воплощением высшего творения, совершенством. Все пластическое и архитектурное целое золотой пирамиды оказывается воплощением матери, отца и их творения – сына, который при рождении является темным началом и в процессе творения совершенствуется.

Другим существенным моментом на пути Полифила являются три портала. После созерцания золотой пирамиды нимфы Логистика и Телемия ведут героя к трем порталам, за которыми обитает многоликая королева Телозия (Цель, или Конечная причина, Конец). Три портала ведут к достижению трех разных целей. Первый дарует славу неба или Бога - «GLORIADEI». Второй открывает путь в царство любви - «MATERAMORIS». Третий ведет к мирской славе и известности - «GLORIAMUNDI». Вопреки советам Логистики, герой выбирает царство любви.

В образе трех порталов одни исследователи[372] видели универсальный конфликт между Разумом и Страстью – главными мотивами человеческой деятельности. Однако Разум и Страсть (Воля) в «Гипнеротомахии» оказываются связанными выбором, который, с одной стороны, есть проявление воли, с другой – тесно сопряжен со знанием и является проявлением разума.

Согласно другому прочтению, скала, к которой подходит герой, олицетворяет собой Знание, а три портала являются тремя полюсами человеческой деятельности: созерцательной, деятельной и вожделеющей («voluptaria»). Созерцательная жизнь достигает своей кульминации в теологии, деятельная - выражается в ценности земных заслуг, вожделеющая - обращена к любви. Вероятно, Ф.Колонна был знаком с текстами *Герметического корпуса*. Образ трех порталов в скале, открывающих три типа жизни, воспроизводит трехступенчатую природу синкретического существа, древнего философа и мага Гермеса Трисмегиста. Высшая ступень - место божества и соответствующего ему священного знания. Низшая ступень соответствует практическому миру (mondo pratico), земному закону. Средняя – относится к деятельности самого человека.

[372] Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico.1890. P. 33-36.

Интересно, что говорит о Гермесе Трисмегисте и приписываемых ему текстах М.Л.Андреев. Известно, что в эпоху Возрождения появлялось большое количество материалов, которые требовали исторической оценки. Чтобы понять, к какой эпохе принадлежит источник, историки-гуманисты изучали, сравнивали стили изложения, многие даже выступали историческими критиками. И, как говорит Андреев, в работу гуманистов «вкралась одна знаменательная, но также богатая культурными последствиями ошибка»[373]. Она касалась датировки текстов так называемого Герметического свода. Эти тексты датируются II-IV вв., однако уже тогда такие современники, как Лактанций и Августин, считали, что автором этих мистико-окультных трактатов является египетский маг Гермес Трисмегист, который жил в одно время с Моисеем. Гуманисты соглашаются с такой датировкой, и сочинение, возникшее в эпоху религиозного синкретизма, вобравшее в себя идеи платонической, стоической, гностической традиции, восточных учений и испытавшее сильное влияние магии, оценивают как «первый и наиболее глубокий и чистый исток всей эллинской философской традиции»[374].

Интересно и важно то, что из текстов Герметического корпуса была заимствована идея человека как второго Бога, ставшая основой возрожденческого антропоцентризма. Этой идеей проникнуты ренессансные гимны «О достоинстве и превосходстве человека» Манетти и «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандолы.

Вернемся к трем порталам на пути Полифила. О соответствии трех типов знания трем полюсам человеческой деятельности говорится еще у Плутарха, Макробия и Фульгенция. У Пико делла Мирандолы мы читаем о трех местонахождениях души: божественном, духовном и земном. Марсилио Фичино часто размышляет над «трехчастностью жизни» (vita contemplativa, attiva, voluttuosa) и в соответствии с этим интерпретирует образ Гермеса Трисмегиста: Гермес одновременно оказывается священником, философом и законодателем. Подобного деления знания придерживаются немецкий ученый и маг Агриппа

[373] Андреев М.Л. Введение. Первый век Ренессанса // История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Том II. Возрождение. Ответ. ред. М.Л.Андреев. ИМЛИ РАН, 2007. С. 30.
[374] Там же. С. 30.

Неттесгеймский (1486-1535) и итальянский врач, гуманист и философ, автор знаменитых «Диалогов о любви» (Dialoghi di amore) (1495 - 1506, изд. 1535) Леоне Эбрео (около 1460 – после 1523). М.Кальвези поясняет выбор Полифила тем, что «Любовь является той магической силой, которая соединяет, смешивает элементы, оказывается “медиумом” между высоким и низким, между чувствами и духом»[375]. В любовном борении Полифила Любовь ведет героя к Знанию, оказывается самой философией. В связи с этим Кальвези вспоминает трактат Маттео Сельваджо «О трех паломниках» (1452), где три мудреца являются аллегориями трех типов знания[376].

Выбор одного из порталов - специально акцентированный, особенно важный момент всего романа, и он же - наиболее противоречивый. Согласно платоновскому определению, любовь всегда есть желание и стремление к прекрасному, высшему Благу. Поэтому в каждом объекте любви отражается сияние Блага (211c)[377]. Этого определения придерживается Фичино. В средневековом сознании любовь была одним из проводников к Богу. Та любовь, которую выбирает Полифил, имеет самые широкие коннотации. Она не укладывается в рамки средневекового понимания, напротив, заставляя своего героя выбрать среднюю дверь, Ф.Колонна освобождает его от оков средневековой ментальности и ставит на сторону традиции, идущей от «Романа о Розе» и превозносящей спасительную силу добродетели voluptas. В смысловой системе всего повествования выбор средней двери оказывается более уравновешенным. Он выбирает путь, который ведет к богине Венере, воплощающей в себе не только любовь, но и природу человека во всем ее изобилии. Полифил прислушивается к своей природе и отдается любовному чувству к Полии. Она

---

[375] Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. – Firenze: Giunti, 1988. P. 15.

[376] «Теолог» говорит о божественных мистериях; «Философ», собственно, о любви к Знанию; «астролог» (аллегория учений о природе) говорит о мире, различных климатах, городах, морях, островах. Это снова отсылает к схеме, предложенной Джорджоне в «Трех философах». Ibid. P. 15.

[377] «Вот каким путем нужно идти в любви - самому или под чьим-либо руководством: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх - от одного прекрасного тела к двум, от двух - ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, что же это – прекрасное». // Платон. Пир. Пер. С.К. Аппа // Платон. Сочинения в 3 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф.Асмуса. – М.: Мысль, 1971-1972.

приводит героя в храм Венеры, и затем герои отправляются на остров Кифера, где происходит их мистическое бракосочетание.

§ 4.2. Ф.Колонна и ранний гуманизм

«Гипнеротомахия Полифила» появляется в культурно-исторической и философской обстановке Италии рубежа XV-XVI вв., и Ф.Колонна, несомненно, испытывает влияние *гуманизма*, определившего основной вектор развития философской мысли эпохи Возрождения. Он обращается к некоторым темам раннего, так называемого этико-гражданского гуманизма.

Для Ренессанса крайне ценной оказывается *идея воспитания*, «возделывания», отразившаяся также на представлении о человеке. Гуманисты, прежде всего, дорожили способностью человека к творчеству и искусству, в том числе в отношении к самому себе: искусным и культурным человеком объявлялся тот, кто самостоятельно воспитал себя таковым. Помимо определенных правил поведения, новая добродетель включала в себя требование учености и образованности. Идеалом утверждалось воспитание души путем приобщения к studia humanitatis. Условие быть ученым и образованным созвучно идее одного из пассажей герметического трактата «Асклепий». В нем говорится, что знание и обучение необходимо для усмирения страстей, что благодаря знанию человек становится благим и обретает бессмертие[378]. Все путешествие Полифила во сне говорит о воспитании в широком гуманистическом смысле слова, об установке на «окультуривание» себя. На протяжении всего пути герой стремится к знанию. Созерцание античных руин, архитектурные выкладки, описания рельефных изображений, изучение растительности садов и рощ переполняют текст. Полифил, который с энтузиазмом насыщается знаниями разичного рода, воплощает собой тот образ uomo universale, который Возрождение открывает у Витрувия.

---

[378] «…если есть невежество, а изучение не пребывает в человеческой душе, неустранимые страсти упорствуют в ней (душе). И от них исходит дополнительное зло в форме неизлечимой раны. И рана сия постоянно вгрызается в душу, и из-за нее создает из зла червей и смердит. Но Бог - не причина всего этого, ведь он послал людям знание и поучение». // Асклепий. Пер. с коптского А. Мома (фрагменты 21-29). Revised edition. San Francisco, 1988. URL: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/nh_asklepiy.shtml (дата обращения: 10.08.13). См. также: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т.8, Кн.1, Глава «Герметизм». М.: «Искусство». 1992.

Марко Ариани называет путешествие Полифила греческим словом paideia (воспитание, образование), которое помогает ему поднятся от унизительной дикости и устремится к humanitas. Обучение чувств *с помощью знания* утончает их, «настраивает на созерцание божества» и позволяет Полифилу стать достойным встречи с богиней Венерой в ее земной и космической двойственности[379] на острове Кифера.

Другой темой Раннего Возрождения является проблема *соотношения междуя фортуной* и *добродетелью* (fortuna e virtù), к которой в свое время обращался Анджело Полициано и которая найдет свое отражение в «Сне Полифила». Фортуна присутствует в романе в качестве силы, которой движим воображаемый мир Полифила. Ее винит и к ней обращается герой в моменты страха и безысходности, называя ее «услужливая», «благосклонная», «длинноволосая» Фортуна.

Говорить об особом отношении к Античности в эпоху Возрождения излишне. Античность глубоко проникала в жизнь гуманистов, воспринимаясь в качестве «идеала». Гуманисты уподобляли себя uomini illustri в самом образе жизни. Показательна в этом отношении фигура Никколо Никколи, который так «умело помешался на старине»[380], что полностью преображал свой быт в соответствии с античными образцами.

В обращении к Античности перед гуманистами стояла проблема предела заимствования и подражания. Конфликт *старых* и *новых*, выразившийся также в отношении к латыни, был решен в лучших традициях эпохи Возрождения: не теряя, но всячески используя свою связь с великими мужами древности, гуманисты все же двигались вперед. Очень быстро Данте, Петрарку и Боккаччо нарекли «классиками» и записали в один ряд с античными писателями, хотя вопрос, какой язык является наиболее подходящим для литературы, оставался открытым на протяжении всего Раннего Возрождения.

---

[379] Имеется в виду единый образ Венеры Пандемии (всенародная, уличная, публичная) и Урании (небесная).
[380] Баткин Л.М. Гуманисты. Стиль жизни, стиль мышления. //Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 46.

Сложно переоценить роль Античности в романе Ф.Колонны. Она остается идеалом, который был возможен в прошлом, но теперь, как скажет Полифил, даже в языке не осталось слов, способных передать все величие классической эпохи. Гуманистическая культура стремилась возродить культуру предков, но сделать это было невозможно, не принимая во внимание средневековую христианскую традицию, которой Возрождение многим обязано в идейном и общекультурном плане. В предыдущей главе, посвященной архитектуре «Сна Полифила», отмечалось, что главным архитектурным принципом в воображаемом путешествии героя становится «все сочетаемо». Несмотря на то, что сооружения видятся ему античными по своему облику, они «заражены» элементами других конструкций. Помимо этого, опасности ученого «археологизма», угрожающей облику его Античности, препятствуют личные переживания, воспоминания и знания самого автора. Во сне Полифил обнаруживает себя уже в новой, трансформированной Античности эпохи Ренессанса.

4.3. Ф.Колонна и поздний гуманизм

В связи с романом Ф.Колонны б*о*льшего внимания заслуживает так называемый «поздний гуманизм» второй половины XV – начала XVI вв. Внимание поздних гуманистов более не приковывали гуманитарные и прагматические сферы, в круг их интересов теперь входят теологические, неоплатонические и натурфилософские темы. В результате это приводит к сближению со средневековым наследием. Гуманисты обращались к религиозности, существенным образом преображая ее. Возвращение к Средневековью Л.М.Баткин называет платой за обновление заветного нутра Возрождения: «Уступка конфессиональному духу - и благодаря этому умаление конфессиональности, стирание границ католицизма, выворачивание христианства

наизнанку <…> такой ценой Возрождение могло в эпоху тотальной религиозности завладеть не только градом, но и цитаделью культуры»[381].

Ключевую роль в такого рода преобразовании гуманистической мысли сыграл Марсилио Фичино. Его влияние распространилось на все Позднее Возрождение. Ф.Колонну с Фичино и другими гуманистами-интеллектуалами, в первую очередь, сближает следование лингвистической моде своего времени. В данном исследовании не раз говорилось о сложности языка «Гипнеротомахии», а также отмечалось присущее автору прекрасное владение не только латинским, но и греческим языком. В Италии XV века это не было исключением.

Как полагает Э.Кретцулеско-Куаранта, исследование «Сна Полифила» могло бы помочь в обнаружении истоков «древней теологии»[382], которой был так предан Фичино. Следуя хронологии Гемиста Плифона, Фичино полагал, что историю откровений начинает или Зороастр, или Гермес, продолжает Орфей. Далее следуют Аглаофем, Пифагор и Филолай, и все венчает Платон. В «Платоновской теологии»[383] в большей степени, нежели в других своих сочинениях, Фичино пытается синтезировать в одном текстовом пространстве многообразие традиций. Он примиряет Платона, и вместе с ним «древнюю теологию», с учением католической церкви[384]. Платон выступал «христианином до Христа»[385], платонические тексты «выпрямлялись» и рассматривались под

---

[381] Баткин Л.М. Марсилио Фичино о мире и о Боге // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 273.

[382] Значение аллегорического сна Полифила, как говорит Кретцулеско-Куаранта, было понятно и ясно для тех, кто интересовался учениями выдающихся философов, таких как кардинал Николай Кузанский, кардинал Виссарион, члены Римской и Флорентийской Академий. Цель обращения к роману - «показать совпадения религиозных традиций, которые не принадлежали иудео-христианским настроениям, с родственными библейскими настроениями в вопросе сотворения мира». Интересно было найти подтверждение существования «древней теологии», воспоминание о которой было настолько впечатляющим. Следы этой «древней теологии» спустя более тысячи лет можно обнаружить разве что в качестве отдельных элементов или суеверий. // Kretzulesco-Quaranta E. È Leon Battista Alberti misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili? Nella rivista Politica Romana, Quaderni dell'Associazione di Studi Tradizionali “Senatus”. Roma, N.3, 1996. URL: http://www.volta.alessandria.it/episteme/kretzul1.html (дата обращения: 20.05.2013).

[383] Ficino M. Theologia platonica. Firenze. 1482. Фичино не скрывает своего восхищения сочинением Прокла «Платоновская теология». В предисловии он высказывается о своей работе как о своего рода христианском аналоге прокловского труда.

[384] В частности, своей задачей Фичино видел примирение идеи переселения душ и христианского учения об индивидуальности каждой души и сотворении ее из ничего. Фичино вынужден был решить это противоречие. Прежде всего, он предлагает еще раз обратиться к текстам Платона, быть более чутким к пониманию отдельных пассажей.

[385] Иванова Ю.В. Возрождение философии. Марсилио Фичино // История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Том II. Возрождение. Ответ. ред. М.Л.Андреев. ИМЛИ РАН, 2007. С. 402.

таким углом, что было не важно, каков предмет разговора, при правильной интерпретации мысль все равно приходила к созерцанию и вероисповеданию Бога. Понятие Бога является одним из самых сложных в философской системе Фичино, прежде всего, из-за его специфического соотнесения с миром[386].

Мысль Фичино эклектична, трудноуловима и нарочито непоследовательна, и насколько «обескураживающая компромиссность мысли»[387] Фичино продолжает быть ее характеристикой, настолько его фигура отвечает гуманистической и ренессансной природе в целом. Не стоит забывать, что в Ренессансе одновременно существовало большое количество противоречащих друг другу элементов разных традиций. Новая эпоха получает в наследие две во многом противоборствующие традиции – Античность и Средневековье, а вместе с ними и огромное количество понятий, значений и смыслов. Ренессанс умело их совмещал, и, как замечает Л.М.Баткин, «сам принцип совмещения был таков, что бесполезно искать здесь конкретную идейную доминанту»[388]. Даже неоплатонизм, пусть он более всего подходил на роль выразителя целостности ренессансного мышления, не был его доминантой. Всей своей деятельностью Фичино показывал веру в то, что вместе с другими гуманистами и единомышленниками можно представить всю сокровищницу мудрости как нечто единое, высказанное в разных вариациях. Фичино предлагает множество идей: «…спиритуализм, возвышавший телесное, Бога как источник земной красоты, религию, которая тяготела к антропоцентризму и мистическому пантеизму, охотно включала в себя всякую мудрость, от библейской до астрологической, от античной до зороастрийской, - религию, ставшую философией, пропитанной просвещенной веротерпимостью и эстетизмом»[389].

---

[386] Мысль о мире как образе Бога и мысли Бога о себе (иманнентизм) сочетается с принципиальной удаленностью Бога от мира (трансцендентизм) и непостижимостью Его посредством мистики. Подробнее о мире и Боге у Фичино см.: Баткин Л.М. Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиции в истории культуры. М., 1978. С. 128-147; Баткин Л.М. Марсилио Фичино о мире и о Боге // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.

[387] Баткин Л.М. Марсилио Фичино о мире и о Боге // Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 271.

[388] Там же. С. 290.

[389] Там же. С. 290.

Другим примирителем философов выступает Джованни Пико делла Мирандола. Уже в «Речи о достоинстве человека», этом «манифесте гуманистического ренессансного духа»[390], в одном абзаце сплетаются еврейская, пифагорейская и мусульманская традиции. Знаток арабского аристотелизма, схоластики, классического платонизма, патристики и еврейской мистики, во всем многообразии проявлений человеческой мысли Пико видел формы проявления *единой истины*, а в обновленном христианстве – платформу, где это примирение и согласие может совершиться, после чего наступит «святейший мир, неразрывные узы и согласная дружба»[391].

Свои «900 тезисов» (900 Conclusiones philosophicae, cabalisticae et theologicae) Пико создавал с той же целью - продемонстрировать согласие фундаментальных положений различных философских школ. Добиться этого Пико делла Мирандола намеревался через изучение еврейской Каббалы (Каббала – «предание», эзотерическое и мистическое учение иудаизма), которая для латинского Запада фактически стала библейской герменевтикой. Героями Пико становятся *Зороастр, Гермес Трисмегист, Орфей, Пифагор*. К ним добавляются *Фома Аквинский, Альберт Великий, Аверроэс, Авиценна*, а также *Платон, Аристотель, Плотин, Прокл* и греческие комментаторы. Среди исследователей «Тезисы» оцениваются достаточно критично[392].

В философском трактате «О сущем и едином», который полагается наименее эксцентричным из творений Пико, *синкретичность мысли* гуманиста хорошо демонстрируют рассуждения о степенях познания Бога. Сначала философ обращается к апофатическому методу, признавая при этом, что платоники, последовавшие за *Псевдо-Дионисием*, были правы лишь наполовину. Поэтому Пико дополняет понятие о Боге идеями *перипатетиков*[393]. Если учесть

---

[390] Pico della Mirandola G. Enciclopedia Italiana. 1932. URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/pico-della-mirandola-giovanni-conte-di-concordia/ (дата обращения: 25.05.2013).

[391] Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Пер.с итал. Л.М. Брагиной / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и тт. Т.1. С.511.

[392] Pico della Mirandola G. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: http://plato.stanford.edu/entries/pico-della-mirandola/ (дата обращения 25.05.2013).

[393] Все (и частные совершенства) заключает в себе Бог «не как одно из этого многого, но как одно прежде этого многого». Пико дела Мирандола Дж. О сущем и едином. Пер. трактата и комментарии к нему осуществлен

обе позиции, получается синтетическая формула Бога: «Все это в Боге ведь суть единое не в результате слияния и смешения <…> но из-за простого, невыразимого, верховного первоединства, в котором всякое действие, всякая форма, всякое совершенство <…> заключены превыше всего и вне всего <…> воистину, не хватает слов, и они совершенно не в состоянии выразить мысль»[394]. Пико обращается также к позиции *Ансельма Кентерберийского, псалмам Давида*, вспоминает *четверицу Пифагора*.

В этом синтезе нет ведущего голоса, значение принимает не одна из сторон, но, как выражается Л.М.Баткин, «момент встречи» противоположных элементов. Динамичность и принципиальная незавершенность синтеза, перетекание всего в одно – под таким углом зрения должна схватываться сущность эпохи Возрождения. В этом смысле, действительно, философское творчество Фичино и Пико делла Мирандолы отвечает духу времени. Стиль живого общения разных «истин» в одном текстовом пространстве сознательно противопоставлялся академическому и средневеково-суммическому изложению. Такими были увлеченные философствующие гуманисты.

Синкретичность мышления ставит Ф.Колонну в один культурный ряд с Фичино и Пико делла Мирандолой. Как было показано выше, в «Сне Полифила» в достаточно свободной форме сочетаются идеи Платона, Аристотеля, Лукреция, пифагорейской и герметической традиций, а также идеи Плотина. К ним добавляются идеи ранних и поздних гуманистов.

Помимо моды на изучение многих языков и синкретичности мысли, между Ф.Колонной и Фичино есть и другие моменты общности. Изучению этого вопроса посвящает свою работу О.Пелози. По ее собственному признанию, она пытается ответить на вопрос, каким образом и в каком объеме мировоззрение Фичино, точнее его космология, отразилась на структуре «Гипнеротомахии». Более того,

---

О.Ф.Кудрявцевым по изд.: Giovanni Pico della Mirandola. De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. Firenze, 1942. URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000563/ (дата обращения: 07.05.2013).

[394] Там же. С. 399.

Пелози называет роман Ф.Колонны «зеркалом, в оригинальной манере отразившим этапы ментального пути Фичино»[395].

Для обоих авторов общей темой является «обесценивание чувственного мира за счет сдвига в сторону возвышения нематериальной реальности»[396]. Уже в названии человеческая жизнь сравнивается со сном, что говорит о ее неустойчивости и недолговечности. Похожий пассаж встречается у Фичино: «Возможно, не истинно то, что нам является, возможно, в настоящем мы видим сны…»[397].

Ф.Колонна обращается к внутреннему опыту, порождающему видения. В тексте момент погружения в мир грез сопровождается следующими словами: «*Сладким сном эта часть (меня) была захвачена и подавлена, которая с умом и с влюбленными и бессонными духами не связана и не участвует в их высших действиях. О, Юпитер-громовержец, счастливое и чудесное или ужасное это непривычное видение?*» [a2][398]. Сон в романе Ф.Колонны открывает герою доступ к божественному. У Фичино мы читаем: «Передают, что Бог дал одним способность основательного понимания света, другим же лишь во снах позволил приобщиться к свершениям и жизненной силе божества»[399].

Путешествие во сне Полифила Пелози предлагает рассматривать как путь очищения его души, приближения ее к пониманию умозрительного. Таков путь обращения от привычной жизни к внутреннему опыту: поначалу душа пребывает в состоянии неудовлетворенности и тяготится новым состоянием. Как скажет Фичино: «Мы все Танталы. Мы все жаждем истинного блага и все мы пьем сновидения, <…> тяжело изгоняя несчастных Танталов»[400]. Также и герой Ф.Колонны, подобно мифическому герою, вынужден томиться жаждой, он находит источник воды, но не может утолить свое желание.

---

[395] Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Polihlili. Palladio editrice, Salerno. 1983. P. 6.
[395] Ibid. P. 6.
[396] Ibid. P. 7.
[397] Ficino M. Opera omnia, Riproduzione in fototipia a cura di M. Sancipriano, con la presentazione di P.O. Kristeller. Bottega, d'Erasmo, Torino, 1959. P. 837. Пер. с лат. мой. – *Ю.П.*
[398] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*
[399] Ficino M. Op. cit. P. 1970. Пер. с лат. мой. – *Ю.П.*
[400] Ibid. P. 749. Пер. с лат. мой. – *Ю.П.*

Путь героя Ф.Колонны – преодоление различных стадий собственного развития. По мысли Пелозм, продвижение происходит посредством качественных скачков, которые «выражаются в углубленном познании, окутанном дымкой и воплощенном в концентрированном образе-символе»[401]. Одним из проявлений этого знания являются иероглифы. Но если для Фичино иероглифы - «более высокое средство материального общения между человеком и божеством», то для Ф.Колонны они становятся «плотными, твердыми, <…> почти искусственными». Тем не менее, оба автора разделяют общее настроение Ренессанса, когда использование эмблем постепенно «становится настоящей модой, обязательной культурной привычкой»[402].

Пелози сравнивает также пассажи из сочинения Фичино «О жизни» и описания планет во дворце королевы Элевтериды в романе Ф.Колонны. Работа Фичино полна наставлений о том, какие из драгоценных камней более уместны для использования в магии, в какое время магические действия дают более благоприятный эффект. Схожая атмосфера изображается в девятой и десятой главах «Гипнеротомахии», когда Полифил описывает планеты [f4], драгоценные камни, которые употребляются для изготовления талисманов. Их дополняют описания запахов воды, вина и фруктов.

Магически-астрологическими изысками богато описание источника Венеры на острове Кифера. В этом Пелози видит влияние средневекового трактата по магии *псевдо-Магрити «Пикатрикс»* – арабской суммы магических учений, которые появляются в неоплатонизме XV века. Уже в этом трактате были сформулированы идеи человека-микрокосма и его превосходства над прочими существами, соответствия небесной и земной сфер, соотношения циклов времен года и возрастных ритмов человека, влияния планет на земные тела. Пелози упоминает о воздействии на содержание «Гипнеротомахии» *египетского оккультизма, практик маздаизма*[403], а также текста *«Халдейских оракулов»* (в

[401] Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Polihlili. Palladio editrice, Salerno. 1983. P. 10
[402] Ibid. P. 11.
[403] Маздаизм – древнеиранские религии, предшествующие зороастризму.

частности, это касается пирамиды, посвященной Высшему Солнцу [a8-b3]). Эти традиции повлияли также на философскую мысль Фичино.

Таким образом, заключает Пелози, Ф.Колонна будто извлекает из Фичино то, что было необходимо для составления его собственной «сказки об универсальной любви». Вполне вероятно, что с традициями, следы которых есть в романе, Ф.Колонна непосредственно не был знаком, но черпал знания о них из текстов своих современников-гуманистов, поэтому важно сравнение его с современниками.

Подобно Пелози, для Пазетти связь Ф.Колонны с Пико делла Мирандолой не огранивается общей эрудицией, знанием гуманистической проблематики, синкретизмом мышления и очевидной тенденцией к согласованию различных традиций. По его мысли, «Гипнеротомахия Полифила» содержит в себе следы и прямые ссылки на философские идеи Пико делла Мирандолы, что стало основанием для того, чтобы видеть в философе автора анонимного романа.

Если признать, что «Гипнеротомахия» является не просто выдуманным любопытным рассказом, но дневником путешественника, персонажами которого становятся сам автор и взрастившая его культура, то, рассуждает Пазетти, можно говорить об отчетливо сформулированной теме *человека*. В «Речи о достоинстве человека» и в «Сне Полифила» человек - удивительное, свободное и одновременно обремененное своей свободой создание Бога с неисчисляемыми возможностями выбора. Как скажет Пико, человек - хамелеон по своей природе, он тот, кто сам определяет свое место и назначение в буквальном смысле, а предел и подлинный выбор его - стать похожим на Бога[404]. Сложно не согласиться, что оппозиция человеческого и божественного, земного и небесного и способы их соединения, эти подлинные гуманистические темы, находят свое отражение и в «Сне Полифила». Хотя речь Полифила полна восклицаний о «нечеловеческой» природе всего увиденного, Пазетти утверждает, что окружение, с которым сталкивается герой Ф.Колонны, только удерживает *память* о

[404] Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Пер. с итал. Л.Брагиной / История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и тт. Т.1. – С. 508.

божественном величии, подобно тому, как «руины архитектурных построек являются бледными фрагментами сна Великого Архитектора»[405]. По его мысли, в «Гипнеротомахии» разворачивается не божественный, но принципиально человеческий мир, который преходящ.

Пазетти также переносит специфичные для Пико черты, в частности, обращение к каббалистической традиции и поиски тайн природы в языке, на текст романа: «…слова и фразы, которыми усеян *Сон Полифила*, упорно отсылают к другим, составляя запутанный ребус, где более учитывается комбинаторная сила, а не значение иероглифических образов, восходящих к древнейшим словам, которыми питается мудрец»[406]. Интерпретация Пазетти интересна, но подобно Кретцулеско-Куаранте, Лефевр, Кальвези и другим исследователям, стремящимся распознать имя автора, видимо, он является заложником своей позиции.

«Гипнеротомахию» иногда называют инакомыслием эпохи, однако подробный анализ текста показывает, что Ф.Колонна был чуток к передовым течениям времени. Автор в едином тексте отразил различные веяния эпохи Возрождения. *Античность, неоплатонизм, герметизм, аллегорико-дидактическая традиция, гуманистическое христианство сплетаются здесь в диалогической форме гуманистического синтеза, что отвечает специфике философствования в эпоху Возрождения и позволяет рассматривать «Гипнеротомахию Полифила» не просто в качестве характерного феномена ренессансной культуры, но одного из ее ярких проявлений.*

Однако философским в собственном смысле сон Полифила делает не рядоположение множества различных культурно-философских традиций. «Сон Полифила» обладает удивительно многогранной структурой, включающей сведения и материальные объекты из различных областей культуры и знания. Причастность Полифила ко всем этим сферам демонстрирует стремление автора воплотить в нем *образ универсально развитой, гуманистически образованной личности*, появившийся в период перехода от начальных этапов итальянского

---

[405] Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011.
URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).
[406] Ibid.

Возрождения к стадии онтологической, к культурному синтезу на основе философии неоплатонизма и образного мышления искусства ренессансной классики. Заручившись поддержкой Фичино и Пико делла Мирандолы, следуя их примеру «перелагателей» и примирителей идей различных источников, Ф.Колонна воссоздает идеал uomo universale. Образ Полифила предстает личностью, которая есть целый мир знаний, умений и переживаний, одним словом, становится литературным прототипом идеального придворного Бальдассаре Кастильоне[407].

[407] Castiglione B. Il libro del Cortegiano. Venezia. Aldus (in casa de'figliuoli di Aldo). 1528.

Глава V. О природе женского образа в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила». Опыт культурно-философского анализа

§ 5.1. Становление женского образа в итальянской литературе Раннего Возрождения. Основные этапы

Аллегорическое прочтение путешествия Полифила, к которому склоняются некоторые исследователи, стремящиеся разгадать смысл всего увиденного героем, имеет мало оснований в смысловой и образной ткани «Гипнеротомахии». Роман Ф.Колонны преодолевает свою аллегоричность. Ярким примером этого становится женское начало в произведении. Женский образ появляется уже на первых страницах романа и становится одной из центральных тем в «Гипнеротомахии».

К моменту выхода «Сна Полифила» тема женского начала в литературе и философии имела долгую историю. Французская средневековая литература XII века подарила миру куртуазную поэзию и рыцарский роман, распространив лирические образы любовной поэзии трубадуров на всю Европу. Что касается развития этой темы на итальянской почве, то стоит упомянуть работу Боэция «Утешение философией», существенный источник художественных образов для Данте и Петрарки. Свое последнее сочинение, которое Боэций написал уже в темнице в ожидании скорой казни, сделало его одним из самых читаемых авторов Средневековья. М.Л.Андреев даже связывает рождение «Божественной комедии» Данте напрямую с «Утешением философией». Свое спасение Боэций видит в Философии, которая является ему в виде прекрасной дамы[408]. Вслед за своим

[408] «…пока я в молчании рассуждал сам с собою и записывал стилем (острой палочкой для записи на восковых табличках) на табличке горькую жалобу, мне показалось, что над моей головой явилась женщина с ликом, исполненным достоинства, и пылающими очами, зоркостью своей далеко превосходящими человеческие, поражающими живым блеском и неисчерпаемой притягательной силой; хотя была она во цвете лет, никак не верилось, чтобы она принадлежала к нашему веку…» // Боэций А.М.Т.С. Утешение философией // Боэций А.М.Т.С. Утешение философией и другие трактаты / Пер. с лат. В.И. Уколовой и Н.М. Цейтлина. М., «Наука», 1990. URL: http://ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil01-f.htm (дата обращения: 12.07.2012).

предшественником Данте наделяет образ Беатриче чертами «дамы-утешительницы». Лаура часто предстает перед Петраркой в образе утешительницы[409]. Со своеобразной переработкой фигуры «дамы-утешительницы» мы встречаемся и в романе Ф.Колонны.

Песни о рыцарских деяниях обретают в Италии новую жизнь. Сначала они исполнялись на языке оригинала, затем смешиваются с местными диалектами. «Рустичелло из Пизы в 70-е годы XIII века по-французски с примесью итальянских слов написал повествование о рыцарях и дамах, воспользовавшись разными версиями романов круглого стола, в которые он вставлял также сюжеты и мотивы из каролингского цикла», - отмечает И.Н.Голенищев-Кутузов[410]. Этот процесс освоения и переработки французских тем завершается в Италии только к XVI веку в трудах Л.Ариосто и Т.Тассо. Несмотря на то, что французская рыцарская литература в своем классическом провансальском виде достаточно скоро уступает место литературе местной, городской, увлечение ею не проходит, и в XVI веке рыцарские романы в Европе были не менее популярны, чем в XIII. Об этом свидетельствует, к примеру, «Дон Кихот» М. де Сервантеса.

Французский рыцарский персонаж выступает воплощением становящегося индивидуального начала, он совершает подвиги не ради национального дела, но исключительно ради личной славы[411]. Любовь придает изысканность его образу, куртуазность, возвышенность идее его величия. В итальянской традиции мы уже не встретим ни классический тип рыцаря, ни типологически идентичную модель женского образа. Любовь к женщине приобретает более сложные коннотации. Идея недоступности прекрасной дамы получает символическое значение. Чаще всего это связано со смертью возлюбленной - момент, который был незнаком французской куртуазной лирике. Предмет страсти героя нередко явлен в связанных с ним воспоминаниях и переживаниях. Аллегория становится частой формой воплощения образа прекрасной дамы. Встреча влюбленных становится

[409] «Душа моя больная, / От этих горьких мук не взвидев света, / Глядела на нее, то не грешила; / Прекрасный лик предотвращал невзгоду, / Смягчая нестерпимое мученье/ И вопреки отраве» (XXIX) // Петрарка Ф. Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры / Пер. с ит. И. Анненского, К. Батюшкова, И. Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 30.
[410] Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М. 1972. С. 235.
[411] Смирнов А. А. Рыцарская литература (XII-XIII)// История французской литературы. Т. 1. М.-Л. 1946. С. 95.

возможной только в иной реальности. Поэты Возрождения обращаются к известному еще со времен поздней Античности жанру вид*е*ния и сна, который, как уже отмечалось, в Средневековье удачно подходил для описания хождений в загробный мир и божественных откровений, а позже стал излюбленной формой для аллегорически-назидательной и религиозно-фантастической традиции в целом.

Своеобразным синтезом известных к тому времени типов аллегорических образов[412] и стал «Роман о Розе», созданный двумя авторами, принадлежащими разным эпохам. Гийом де Лоррис (ок.1210 – ок.1240) воспел рыцарские идеалы и традицию куртуазной теории любви. Жану Клопинелю де Мену (ок.1240 - ок.1305), напротив, был «близок мир средневекового университета с его классической ученостью и схоластической риторикой»[413]. Однако это не только не лишает роман единой смысловой целостности, но способствует его новому прочтению. Персонажи и образы первой части - во второй дополняются иным, близким к символическому, семантическим содержанием. В отличие от аллегории, подразумевающей однозначность и семантическую ангажированность, четкую смысловую заданность, символ, напротив, скрывает целый – потенциально бесконечный! - ряд значений и смыслов[414].

За персонажами романа отныне невозможно увидеть единую систему содержаний. Образы Розы, фонтана Нарцисса, Разума и Природы нельзя расшифровать с аллегорической точностью. Роза теперь не только аллегория чувственной любви, не только цветок Венеры. Ее образ таит, как выражается

---

[412] Традиция аллегорического изложения восходит к раннехристианской культуре V века, а именно к сочинениям Амвросия Феодосия Макробия «Комментарий на “Сон Сципиона”», Марциана Капеллы «О браке Филологии и Меркурия» (последняя четверть V в.), рисующего семь свободных искусств в виде аллегорических образов служанок. У Пруденция в «Психомахии» (IV в.) (Пруденций. Психомахия //Сочинения / Пер. с лат. Р.Л. Шмаракова. – М.: Водолей, 2012. – 264 с.) аллегории становились олицетворением движений души. Особой популярностью пользовался вышеупомянутый «последний римлянин» Боэций.

[413] Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Роман о Розе. Пер. со старофранцузского Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. URL: http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose (дата обращения: 14.03.2013).

[414] «…к сущности символа относится то, что никогда не является прямой данностью вещи, или действительности, но ее *заданностью,* не самой вещью, или действительностью, как порождением, но ее *порождающим принципом,* не ее предложением, но ее *предположением,* ее полаганием. Выражаясь чисто математически, символ является не просто функцией (или отражением) вещи, но функция эта разложима здесь в бесконечный ряд, так что, обладая символом вещи, мы, в сущности говоря, обладаем бесконечным числом разных отражений, или выражений…» // Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 8.

Н.В.Забабурова, «очарование многосмысленности», добавляя к списку означаемых таинственные, мистические знаки (роза – символ страсти, знак тайны, цветок Девы Марии). Путь к Розе как стремление героя к возлюбленной в то же время становится путешествием в глубины собственной души. Образ фонтана Нарцисса также выходит за пределы чисто языческой аллегории, олицетворяя собой событие первой любви[415] в целом, а во второй части романа фонтан все более сближается с аллегорией божественной Троицы. Образ сада в романе тоже не статичен. Одна из центральных аллегорий для западноевропейской литературы Средневековья, сад любви, в первой части романа, созданной Гийомом де Лоррисом, оказывается своеобразной «декорацией», еще одним художественным образом куртуазной любви.

Иными словами, возможность символического прочтения «Романа о Розе» говорит о том, что перед нами уже не жанр религиозного видения, но, как подчеркивает Забабурова, жанр воображаемого путешествия, где в акте созерцания герой обращается от личного переживания к мировосприятию в целом.

Французская поэма Гийома де Лорриса и Жана Клопинеля де Мена нашла отражение как на своей родине, так и в итальянской традиции. Знакомство с французским памятником преломилось в творчестве Данте, Петрарки, Боккаччо. Сочинение Ф.Колонны также испытало влияние «Романа о Розе». В данной главе французский литературный памятник, прежде всего, представляет ценность как первый опыт *расширения сферы образности персонажей*, в частности женского начала. Он явился существенным, переломным моментом на пути становления этого начала. Дальнейшее движение в сторону *его большей поэтизации и эстетизации* можно проследить от Беатриче Данте к Лауре Петрарки, Фьямметте Боккаччо и Симонетте Анджело Полициано, завершая эту линию моментом достижения *наивысшей степени образной свободы* в фигуре Полии у Франческо

[415] Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Роман о Розе. Пер. со старофранцузского Н.В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. URL: http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose (дата обращения: 14.03.2013).

Колонны. Однако способы расширения образности, которыми пользуются эти авторы, различны, каждый из них идет своим путем.

Одной из форм *перехода от аллегорического к символическому*, от узко заданного к безграничному, является *движение от конкретного к универсальному*, от личного к общечеловеческому. Последнее А.Л.Доброхотов назовет ключевой чертой образа Беатриче у Данте. Личную трагическую историю поэт делает главной движущей силой поэтического творчества. Наследуя традицию провансальской школы[416] и сохраняя некоторые образцы куртуазной культуры, Данте идет дальше своих предшественников, преодолевая их ориентацию на индивидуальное начало, придает ему новый символический смысл. Персонаж Беатриче, как замечает Доброхотов, прежде всего, рождается и отвечает условиям культурно-философского контекста XIV в., связанному с ним новому пониманию любви. Конфликт внутри любви был сформулирован как борьба двух типов мировосприятия - «личности, тяготеющей к индивидуализации, и личности, стремящейся к связи с миром», в которой «побеждает начало, тяготеющее к общности, к религиозно-космологическому оправданию любви»[417]. Данте прекрасно уловил дух времени. Конкретный опыт переживания, личная драма должны были подняться до мирового и общечеловеческого, космологического уровня. Основой такого понимания служило центральное учение христианства о двоякой природе Христа. В женском начале Данте воплощает теологию, рациональную схоластику[418], сочетая небесную и земную природу, «архетипом для такого символизма является Христос <…> человек и бог», - пишет Доброхотов[419]. Соотношение конкретного и универсального, личного и общечеловеческого, таким образом, приобретает религиозно-онтологический смысл. В сложившейся ситуации единственным «необычным оказывается лишь то, что Данте доходит до предельной

[416] Данте был хорошо знаком с традицией куртуазной лирики Прованса, в молодости был одним из тех, кто называл себя «верными любви» поэтами. Позже в крупных городах Тосканы и Романьи на переходе от Средневековья к Ренессансу возникает литературное движение dolce stil nuovo («новый сладостный стиль»).
[417] Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М., «Мысль», 1990. С. 44.
[418] Беатриче олицетворяет истинную хвалу Богу, символ райской мудрости Ветхого и Нового завета, небесный разум. Она - посланница Рая, метафизический свет откровения, высший тип знания. Доброхотов А.Л. Указ. соч., 1990.
[419] Доброхотов А.Л. Указ. соч. С. 152.

персонализации этой связи»[420]. Сочетание высшей любви и свободы воли, любви к Богу и отношения к женщине размыкает смысловое поле образа Беатриче *до описания универсальной структуры мира*.

Иным путем движется Петрарка в «Канцоньере», или «Сонетах и канцонах на жизнь и на смерть мадонны Лауры». Они могли бы служить подтверждением и, одновременно, продолжением линии, начатой Данте. Черты идеализации событий своей жизни присутствуют в «Сонетах», однако уже не в дантевском, не в схоластически-философском виде. Петрарка – певец своей собственной души. Он всегда обращается внутрь себя и любуется игрой своих переживаний, причиной которых в его «Канцоньере» становится любовь к Лауре. Как замечает М.О.Гершензон, «он наслаждался богатством своего духа <…> и, за исключением Лауры, за всю свою долгую жизнь искренне любил только себя самого»[421]. Весьма правдоподобное утверждение.

Вся книга построена как серия воспоминаний. В ней нет событий, нет развития. В воспоминании Лаура одинаково прекрасна. Поэт возвеличивает момент их встречи в церкви в Страстную пятницу 1327 года, называет его священным[422] и сравнивает его по силе с религиозным событием[423]. Петрарка превозносит Лауру до уровня небесного божества, целый сонет[424] посвящает сравнению возлюбленной с Девой Марией. В другом месте возлюбленная поэта оказывается олицетворением самого чувства любви[425]. Уже в «Сонетах на жизнь Лауры» описание реальных встреч[426] героев дополняется изображениями видений образа возлюбленной после ее смерти. В ней появляются черты дамы-

---

[420] Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М., «Мысль», 1990. С. 50.

[421] Гершензон М.О. Франческо Петрарка. 1304 -1374. // Петрарка Ф. Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры / Пер. с ит. И.Анненского, К.Батюшкова, И.Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С.186, 188.

[422] «Гадал ли я, чтоб в оный день священный / Была потребна крепкая броня / От нежных стрел?» (III) // Петрарка Ф. Указ. соч. С. 20.

[423]«Был день, в который, по Творце вселенной / Скорбя, померкло Солнце…Луч огня/ Из ваших глаз врасплох настиг меня: / О госпожа, я стал их узник пленный!» (III) // Там же. С. 20.

[424] Там же. С. 21(IV)

[425] «Когда в ее обличии проходит / Сама Любовь меж сверстниц молодых» (XIII) // Там же. С. 24.

[426] «В тени ль, на солнце ль сбрасывать фату / Вы перестали, донна, / Едва лишь распознали, как влюбленно / Я созерцаю вашу красоту» (XI) // Там же. С. 23.

утешительницы Боэция[427]. Основную глубину и значительность образу Лауры придают описания вечного страдания, на которое обрекла Петрарку ее смерть[428]. Любовь в «Канцоньере» чаще предстает мучительным чувством.

Главным для Петрарки является само чувство. Образ Лауры *конструируется поэтическими фигурами его душевных мук и страданий*. Сильное индивидуальное начало в любви поэта делает образ возлюбленной плодом его собственного художественного воображения, идеальным образом его чувства. В этом смысле Петрарка идет путем дантевской идеализации, однако ее содержанием и целью оказывается не воплощение религиозно-онтологического смысла, но собственное переживание чувства любви.

Линия Петрарки нашла свое продолжение в творчестве Боккаччо. В произведениях поэта мы встречаемся с разными образцами женского начала. Однако лишь один из них становится главным. Своей возлюбленной, в любви к которой воплощено реальное чувство к Марии д'Аквино, Боккаччо посвящает одноименную повесть «Фьямметта» (в первом полном названии «Элегия мадонны Фьямметты»). К образу Фьямметты поэт обращается и в других произведениях. Она одна из героинь таких повестей, как «Амето, или Комедия флорентийских нимф», «Филоколо», где автор описывает событие их первой встречи, которая произошла, созвучно с историей Петрарки, в церкви в день Страстной пятницы (поэты dolve stil nuovo часто обращались к моменту первой встречи в церкви). В «Декамероне» Боккаччо не просто напоминает о ней, но делает ее одной из главных рассказчиц. В конце четвертого дня мы сталкиваемся даже с ее портретным описанием[429]. Возможно, присутствие Фьямметты в других поэмах – дань воспоминанию о ее светлом образе. Можно также предположить, что все

---

[427] «Звезда земная в блеске неугасном / Взошла звезда благая / Над лоном неким, чтобы наши лета / Призрела зелень лавра, защитила / От молний нас, вверяясь небосводу, / Смиряя даже ветер, чье гоненье / Грозит порой дубраве» (XXIX) // Петрарка Ф. Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры / Пер. с ит. И.Анненского, К.Батюшкова, И.Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 31.

[428] «Я вздохами сопровождаю солнце; / Но только лишь запламенеют звезды, / Я вновь в слезах и снова кличу день» (XXII), «Я изнемог от безответных дум - / Про то, как мысль от дум не изнеможет / О вас одной; как сердце биться может / Для вас одной»(LXXIV) // Там же. С. 28, 61.

[429] «Вьющиеся, длинные и золотистые волосы Фьямметты падали на белые, нежные плечи, кругленькое личико сияло настоящим светом белых лилий и алых роз, смешанных вместе; глаза – как у ясного сокола, рот маленький, с губками точно рубины». // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. с ит. А.Н. Веселовского. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007 (IV, 10). С. 373.

упоминания возлюбленной конструируют, дополняют его, рождая многогранный идеальный образ. Но в чем заключается специфика женского образа в творчестве Боккаччо? Ответ дает «Элегия мадонны Фьямметты».

Повествование в романе ведется от первого лица. Фьямметта, богатая замужняя неаполетанка, рассказывает историю встречи с Памфило, о том, как они полюбили друг друга, и он стал ее любовником, и о том, как он вернулся на родину, женился и забыл о ней. В романе есть автобиографические детали, дающие основание считать, что устами Фьямметты говорит сам Боккаччо. В действительности это сам автор рассказывает о том, как был покинут и забыт Марией д'Аквино. Не все историки литературы разделяют это мнение. Как бы то ни было, суть замысла Боккаччо остается неизменной. Главое, как отмечает Р.И.Хлодовский, - это «*эстетическая объективация авторской индивидуальности в независимый от автора художественный образ*»[430] (*курсив* мой. – *Ю.П.*). Кажется верным известное замечание А.Н.Веселовского, что «Элегия мадонны Фьямметты» - «литературное переживание психологического момента, который перестал тревожить сердце, но продолжает занимать воображение»[431]. Действительно, повесть представлена как исповедь, в которой большое место отводится богатству мыслей и переживаний. Это сближает Боккаччо с его другом Петраркой. Боккаччо в некотором смысле *идеализирует переживание*, превращая роман в исповедь. «Элегия мадонны Фьямметты» становится первым психологическим романом в истории европейской литературы - романом, где переживание составляет структурную форму композиции, а Фьямметта знаменует собой психологическую ступень в образной эволюции женского начала.

Иной степенью образной широты обладает образ Симонетты из «Стансов на турнир» (1475-1477) Анджело Амброджини, вошедшего в историю под

[430] «Боккаччо сделал героем первого в истории европейской литературы психологического романа женщину <…> отчасти <…> потому что в XIV веке именно женщина, живущая почти вне сферы социальных, экономических и политических интересов средневекового города, представлялась ему наиболее удобным объектом для гуманистического анализа, целью которого было выявление в человеке сугубо человеческого богатства мыслей, чувств и переживаний». // Хлодовский Р.И. Джованни Боккаччо // История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Т. I. Средние века. Ответ. ред. тома М.Л.Андреев, Р.И.Хлодовский. ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 460.

[431] Веселовский А.Н. Собр. соч. В 5 томах. СПб.: Тип. Имп. Аккад. Наук. 1913. Т. V. С. 438.

псевдонимом Полициано (1454 – 1494). Частым приемом построения образного пространства «Стансов» становятся превращения и метаморфозы, которые творит Амур. Образ бога любви Полициано заимствует из «Метаморфоз» Овидия, изображая его этаким непослушным мальчишкой (lascive puer), мстящим все чаще ради забавы, чем из мести. Возлюбленная героя является посредством серии метаморфоз: сначала перед взором юного охотника Джулио возникает лань[432], затем юноша пленен видением нимфы, в глазах которой, в свою очередь, «бог любови, грозя его покою, затаился»[433]. В итоге, Джулио, «видя в ней подобье божества, восторженные ищет он слова», пленяется ею[434].

В «Стансах» Полициано затрагивает ставшую классической для литературы XV века тему соперничества между *фортуной* и *добродетелью* (fortuna e virtù). В свою очередь, эта тема является продолжением концепции идеала ренессансного человека, который мыслится как сочетание души и тела. Полициано разыгрывает в душе юного охотника столкновение двух противоборствующих сил – любви и свободы. Такую форму принимает здесь борьба между fortuna и virtù. Любовь становится одной из проделок случая, его коварной воли, разрушающих «благородную природу» гуманистического поэта[435], под которой понималось состояние внутренней свободы и спокойствия и которая часто сопряжена была с образом естественной природы[436] как гармоничного начала. Перед лицом фортуны Джулио ничем не отличается от остальных, кто ранее был предметом ее насмешек[437]. Утрата свободы рождает конфликт в душе героя[438], который достигает наивысшей степени напряженности в момент ухода Симонетты («Что делать? Юлий за своей звездой/ Последовать готов, но не решается / Кровь из

---

[432] «И вот он (Амур) создал лань под стать живой / Из воздуха искусными руками». // Полициано А. Стансы на турнир/ Отрывки. Пер. с ит. Е.Солоновича // Европейские поэты эпохи Возрождения, 1974. С. 93.
[433] Полициано А. Указ. соч. С. 94.
[434] «Неузнаваем Юлий. Что с ним стало! / Какой нежданно в нем разлился пыл!/ Как сердце юное затрепетало». Там же. С. 94.
[435] «Он связан по рукам и по ногам, / Не ведая, что с волею простился… В слезах печали предается он. / Еще недавно был он вольной птицей. / Не может быть! Ужели он влюблен?» // Там же. С. 94.
[436] «Смотри, каким ты был, каким ты стал. / Ты был охотой поглощен, доколе / Ты сам не оказался в западне». // Там же. С. 98.
[437] «О Юлий, где язвительная страсть, / С какой, удары нанося умело, / Над любящими ты глумился всласть?» // Там же. С. 98.
[438] «Окончена охота: Юлий сам / В сетях прелестной нимфы очутился… Ты над желаньями своими власть / Утратил — сердцем дама завладела». // Там же. С. 94.

горячей стала ледяной»[439]). Тема противоборства fortuna и virtù найдет свое отражение также и в романе Ф.Колонны.

Конфликт в душе героя непременно должен прийти к разрешению, этого требует сама культурная ситуация второй половины XV века: идеальное и земное, разумное и чувственное находят форму гармоничного сочетания. Как пишет Хлодовский, мир «Стансов» - это «по-гуманистически идеализированная земная природа»[440]. Сознательно выбранная Полициано мифологическая структура служит цели поднять поэму «над повседневностью быта и мелкодержавной медичейской политики, создавая возможность для широкого эстетического развития величественной гуманистической утопии о свободном и гармоничном человеке»[441]. Идеал свободного и гармоничного человека требует не противопоставления, но сочетания двух типов мировоззрения – фортуны и добродетели[442]. Полициано совершает прорыв в сторону *синтеза*[443], выражением которого становится фигура Симонетты. Она одновременно оказывается и человеком, и божеством[444]. Симонетта - уже «божественная душа того сказочно-прекрасного и вместе с тем посюстороннего мира, в котором живет Джулио», - пишет Хлодовский[445]. Ф.де Санктис называет ее воплощением самой красоты, «сбросившей покровы дантовского и петрарковского аллегоризма, с четкими и законченными контурами и все же божественной в своей реальности»[446].

---

[439] Полициано А. Стансы на турнир / Отрывки. Пер. с ит. Е.Солоновича. // Европейские поэты эпохи Возрождения, 1974. С. 97.

[440] Хотя было бы преувеличением полностью противопоставить ренессансный стиль возрожденческому реализму. Хлодовский Р.И. У истоков Зрелого Возрождения. Анджело Полициано // Хлодовский Р.И., Андреев М.Л. Итальянская литература Зрелого и Позднего Возрождения. М., 1988. С. 63.

[441] Там же. С. 63.

[442]Полициано не отдает предпочтение ни virtu, ни fortuna, но снимает их противоречие средствами своего так называемого «идеализирующего ренессансного стиля», который одухотворяет природу и обожествляет человека // Там же. С. 66.

[443] Такой ход станет общим местом в литературе рубежа XV-XVI вв., но пока это новшество, замечает Р.И. Хлодовский.

[444] Полициано рисует портрет прекрасной нимфы («Она бела и в белое одета; / Убор на ней цветами и травой / Расписан; кудри золотого цвета / Чело венчают робкою волной»), уподобляет ее мифологическому персонажу, равному божеству («Возьми она сейчас кифару в руки— / И станет новой Талией она, / Возьми копье — Минервой, а при луке / Диане бы она была равна». Поэт уверяет юного охотника в том, что Симонетта - несомненное видение божества («Коль ты богиня, ты моя Диана»), она сама сравнивает себя с Венерой. Но в то же время поэт вкладывает в уста Симонетты речи в пользу ее человеческой природы, заставляя ее назвать свое имя и место рождения («Тогда как мой родимый дом — Лигурия») // Полициано А. Указ. соч. С. 95, 96.

[445] Хлодовский Р.И. Указ. соч. С. 70.

[446] Де Санктис Ф. История итальянской литературы [Текст]: пер. с итальянского. Т. 1-2 / Ф.Де Санктис; ред. Д.Е.Михальчи; пер. Ю.А.Добровольская. М.: Изда-во иностр. лит. 1963-1964. Т. 1. С. 448.

Симонетта несет в себе утверждение гармоничного сочетания духовной свободы и земной природы человека[447].

В некоторой степени Полициано продолжает путь Данте, расширяя образ Симонетты не только до общечеловеческих, но и природных, вселенских масштабов. В образе Симонетты и в целом в «Стансах на турнир» утверждается также идея божественности Природы. В ней живет чувство: с удалением возлюбленной Джулио природа одухотворяется и переживает расставание вместе с героем[448]. Смысловой горизонт женского начала в «Стансах», таким образом, вновь достигает сверхличного масштаба, роль Симонетты расширяется до *утверждения в женском образе божественности всего земного и безграничности человека в его свободе*.

Несмотря на то, что Полициано кладет в основу сюжета не трагедию собственной любви, а чувство Джулиано Великолепного к Симонетте Веспуччи, здесь также в качестве рамки заимствуется индивидуальная история, возведенная в степень земного мифа. Поэт, несомненно, заслуживает того, чтобы находиться в одном ряду с предыдущими авторами.

§ 5.2. Женский образ в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

До сих пор мы пытались наметить вектор развития женского начала на примере некоторых памятников раннеренессансной итальянской литературы. В контексте этой истории женских образов и появляется персонаж Ф.Колонны, его Полия. Рожденный в традиции рубежа веков, он естественно впитывает предыдущие импульсы, являя собой следующую, новую ступень в образной эволюции.

---

[447]Ренессансный гуманизм Полициано снимает все противоречия между земным и небесным, Богом и человеком. В нем воплощается идея о бесконечных возможностях человека, ограничить которые не может внешняя сила fortuna, но только свободная воля другого человека. «Единственный предел человеческой virtù кладет свободная воля другого человека — другая человеческая virtù, вот почему от Джулио ускользает Симонетта…» // Хлодовский Р.И. У истоков Зрелого Возрождения. Анджело Полициано // Хлодовский Р.И., Андреев М.Л. Итальянская литература Зрелого и Позднего Возрождения. М., 1988. С. 70.

[448] «И небеса над нею просветлели / При новом свете благостных очес, / Когда она пошла на самом деле / Через поляну под шатер древес / И птицы хором жалобным запели, / И застонал объятый скорбью лес…» // Полициано А. Стансы на турнир/ Отрывки. Пер. с ит. Е.Солоновича.// Европейские поэты эпохи Возрождения, 1974. С. 9.

Любовная драма героя вынесена в самое название - «Любовное борение во сне Полфиила», что сразу возводит ее в ранг центрообразующих тем романа. В любовном борении можно увидеть полициановский конфликт фортуны и добродетели, который здесь, как в «Стансах на турнир», принимает форму взаимного сопротивления любви и внутренней свободы. Как и Джулио, Полифил пребывает в состоянии утраченной внутренней свободы. Любовь к Полии лишает героя спокойствия. Роль Природы здесь играют статичные архитектурные постройки и райские сады, которые противостоят эмоциональной дисгармонии в душе героя. Вслед за Полициано Ф.Колонна рисует бога любви как символ неконтролируемой завистливой фортуны, жертвой которой, в свою очередь, станет сама Полия.

Имя Полии звучит уже в самом начале романа, что свидетельствует о знакомстве Ф.Колонны с традицией dolce stil nuovo, представители которой заставляли своих героев в качестве зачина посвящать несколько слов возлюбленной, прекрасной даме сердца, и объявлять ее истинной хранительницей своего произведения.

Образ Полии обладает чертами «прекрасной дамы». В «Гипнеротомахии» присутствуют хорошо известные куртуазной лирике элементы: момент первой встречи и разговора, поэтизированный в речи Полии [АЗ][449], процесс служения возлюбленной. В рыцарском романе мы находим описания ступеней поклонения даме, когда рыцарь должен был сначала скрываться, вздыхать и томиться, затем молить о благосклонности и признании себя поклонником[450]. Так и Ф.Колонна заставляет Полифила проводить дни и ночи под окнами Полии, чтобы заслужить внимание своей возлюбленной.

Однако Ф.Колонна в целом, скорее, следует итальянской традиции: в первой книге романа возлюбленная героя представлена в качестве воспоминания и прямой ассоциации в процессе созерцания объектов сна, в качестве

---

[449] *«Озорной и неутомимый Купидон со своими многочисленными обжигающими стрелами вмешался внезапно, не встречая никакой обороны и сопротивления, напал и пленил (*Полифила. – *Ю.П.). Как глупую птичку в силки, одурманенную кусочком еды. И как рыбку, спокойно поддавшуюся обманчивому очарованию крючка»* // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[450] Смирнов А.А. Рыцарская литература (XII-XIII) // История французской литературы. Т. 1. М.-Л. 1946. С. 85.

переживания памяти о ней. Мысли о возлюбленной, которыми исполнена большая часть первой книги, кажется, включены во все, всегда присутствуют и, одновременно, не даны в каком-либо конкретном проявлении. Поэтому здесь вопрос об образной специфике Полии влечет множество ответов.

Воспоминания о Полии материализуются, персонифицируясь в образе нимфы, только в одиннадцатой главе. Она предстает перед Полифилом в виде прекрасной девушки, в которую герой влюбляется, интуитивно узнавая в ней предмет своей страсти [i4][451]. Полия не сразу открывает себя Полифилу, предварительно показывая ему картины божественных триумфов любви (14 глава), которые герой изучает с присущим ему любопытством и жадностью до деталей[452]. Триумфы любви в ее многочисленных образах и метафорах настраивают и подготавливают Полифила к одному из кульминационных моментов первой книги. В храме Венеры Полия, наконец, рассеивает сомнения Полифила. Все вокруг словно становится продолжением, избытком чувства героя, подготовкой ее явления: *«…стоило не меньших усилий сохранять, скрывать и так долго подавлять это во мне, но да будет так, я, без сомнения, твоя Полия, которую ты любишь так сильно. <…> Вот она я, конец твоим горьким и частым мучениям»* [o1][453].

Воплощенный в нимфе образ возлюбленной постепенно пополняется изображениями ее внешнего вида и зарисовками эмоционального состояния. В описании церемонии воссоединения влюбленных в храме Венеры Полия предстает храброй, выдержанной, непринужденно и благоговейно выполняющей

---

[451] «*Я был практически уверен с первого взгляда, что она на самом деле и есть Полия, но необычные условия окружения и местности смущали меня. Из этой разумной осторожности я начал сомневаться и оставался в сдержанном ожидании разрешения»*. // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[452] Полифил описывает колесницы с множеством картин, украшенных мифологическими образами Похищения Европы, Купидона, направляющего стрелу на Олимп, Прирученного быка. Второй триумф, по великолепию ни чем не уступающий первому, герой описывает с той же художественной пристрастностью: на одной из его картин изображены матрона, давшая жизнь двум плодам, на другой - родители, обращенные к Аполлону с просьбой объяснить это чудо. Главный персонаж практически всех изображений – Купидон: он, то маленький мальчик, рисующий тонкой золотой стрелой формы животных в небе, то хитрец, заставляющий пастуха, в образе которого предстал Юпитер, вручить яблоко его матери. Триумфы вызывали восхищение у наблюдавшей за ними группы молодых людей, хваливших их и отвечавших аплодисментами, к которым добавлялось восхищение самого Полифила.

[453] Colonna F. Op. cit. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

все указания жрицы. («*Сверху была моя отважная Полия, <…> изысканно преклонившая колени*» [o2][454]).

Образные метаморфозы не дают возможности провести четкую грань между человеческим и божественным. Не раз явление Полии сравнивается с божественным событием («*она была среди всех других, как Богиня среди своих Нимф*» [D5][455]). Однако уже в первой книге Полия, подобно Симонетте Полициано, свидетельствует о своей человеческой природе, убеждая Полифила, что лишь служит богине Венере, названной в романе великой Жрицей и Святой Матерью, но при этом остается человеком. «*Мой Полифил, я хочу, чтобы ты понимал, что сюда* (в храм Венеры. - *Ю.П.*) *не может войти ни одна смертная женщина без своего факела, зажженного либо пылающей любовью и великим усилием, которое, как ты можешь видеть, сжигает меня, либо благодаря верному сообществу этих трех девушек <…> Я бы взяла твой факел, пылающий твоей любовью, чтобы в священном храме (как ты увидишь) принести его в дар и там его погасить…*» [l6], - говорит Полия[456].

Рассказ Полии во второй части придает более определенные черты ее образу. Возлюбленная Полифила желает поведать историю о самой прекрасной и несчастной любви в мире. Она рассказывает киферийским нимфам о своем древнем благородном происхождении, а историю основанного ее предками города Тревизо предлагает им услышать в мифопоэтической форме[457].

Контрапунктом второй книги оказывается конфликт в душе возлюбленной. Чума, поразившая тело Полии, заставляет ее обратиться за помощью к богине Диане, которой она обещает свое целомудрие и религиозную приверженность, наполняя свое ледяное сердце «*субстанцией, далекой от того, чтобы*

---

[454] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[455] Ibid. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[456] Ibid. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[457] Однажды благородное семейство Лелио настигли ярость и месть богов. В их описании отчетливо видно влияние «Метаморфоз» Овидия. Легенда о несчастной девушке Мургнии напоминает рассказ о Психее, которая, благодаря невежеству толпы, навлекла ярость богини Венеры. На сей раз гнев богини превратил в водные стихии не только несчастную девушку, но и все ее семейство, один младший брат стал птицей, другой принял образ водного паука. Единственным, кого обошел гнев богини, оказался первенец Лелио, Мауро. Благосклонность судьбы не оставляла его на протяжении всей жизни. Достигнув высокого поста, он основал город, который назвал в честь своей матери Тревизии.

воспринимать любовные порывы» [A4][458]. Если в первой книге борьба между страстной, погибельной любовью богини Венеры (Телемия) и Разумом (Логистика) разворачивается в душе Полифила, то во второй, как бы в зеркальном отражении, выбор между целомудрием, сдержанностью и чувственной любовью, выраженный в борьбе богини Дианы и богини Венеры, стоит перед Полией. В храме Дианы она отвергает любовь Полифила [A5][459], тем самым смертельно раня его. Опасаясь обвинения в смерти юноши, Полия убегает в лес, где становится свидетельницей ужасной сцены - расправы Купидона над двумя девушками (видимо, за их противление любви). Дополнением к уже увиденному знаку стал вещий сон, который растолковывает сиделка Полии: *«Быть может, Госпожа Венера хочет тайно призвать тебя к своим священным Алтарям, чтобы такая редкая и совершенная красота не была растрачена без ее любовного огня, как у бесплодной ивы[460]»* [C1]; *«…по какой-то причине Купидон не проявляет себя в тебе, и при помощи таких указаний и из хвастовства он сулит не (просто) обиду, но замышляет, возможно, уже гнев против тебя»* [C2][461]. Таким образом, момент встречи героев в храме Дианы, сцена в лесу и сон, интерпретация которого снова делает сердце юной девушки открытым любви, являются этапами становления, динамики образного начала. От ослепленности незрелостью и страхом Полия приходит к овладению силой воли и пробуждению своей естественной природы.

---

[458] «materia rimota alla dispositione degli amorosi fochi» // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[459] «*Его чувства убеждали его вновь искать встречи со мной, чтобы предложить в качестве исцеления его пламенеющее любовью сердце, но он не знал, что делать, он продолжал смотреть снова и снова <…> Но так как я отошла от мира, я связала себя данными мной клятвами и поэтому никогда, либо очень редко, показываюсь мужчине. Я быстро накрыла лицо вуалью <…> Полифил, бедный влюбленный, предпочитает страшную смерть милой жизни <…> весь год надеялся на встречу <…> внимательно и прилежно искал меня*» // Colonna F. Op. cit. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[460] Со времен античности (Гомер, «Одиссея», эпизод прощания Цирцеи с Одиссеем: волшебница упоминает по дороге к Аиду Рощу Персефоны «Из тополей чернолистных и ветел, теряющих семя») иве приписывалось негативное значение, связанное с тем, что плоды этого дерева опадают прежде, чем созреют. Цит. по: Импелузо Л. Природа и ее символы. Растения. Цветы. Животные. М., «Омега», 2009. С. 59.

[461] Colonna F. Op. cit. Пер. с итал. мой – *Ю.П.* Чтобы окончательно развеять сомнения Полии, сиделка рассказала ей историю об одной прекрасной девушке, которая в годы своей юности совсем не думала о любви, чем серьезно рассердила Купидона. Тогда бог любви поселил в ее сердце неистовую любовь, которой девушка никак не могла найти удовлетворения. Было решено выдать ее замуж. В надежде, наконец, потушить огонь страсти девушка ждала ночи. Однако муж ее был слишком стар, и ничто не могло разжечь в нем любовного желания. Спустя время обессиленная и отчаявшаяся девушка простилась с жизнью. Вот что бывает с теми, кто в свое время придерживается «упрямого целомудрия». История, рассказанная сиделкой, окончательно отвращает Полию от служения богине Диане. Она открывается любви Полифила, чем и возвращает его к жизни.

Мифопоэтичность образу Полии придают многочисленные сравнения состояний и качеств Полии с персонажами греческой и римской традиции («*охваченная ужасом большим, чем страшное видение вооруженной змеями и пылающим огнем Клитемнестры в момент матереубийства Ореста*» [B4], «*Я вспомнила потом о бедной Филии, когда она (была захвачена) слепой любовью к опоздавшему Демофону…*» [C4][462]). Все художественное повествование романа изобилует подобными сравнениями. Переживания героев, описания их чувств сопряжены в их памяти с мифологическими ассоциациями, что придает повествованию и его образам риторичность и литературную выразительность.

Образ Полии оборачивается множеством интерпретаций, поскольку напрямую зависит от прочтения имени самого героя. С одной стороны, «Полифил» может означать «любящий Полию». Это подтверждает сам текст. Из разговора главного героя с нимфой Озфрассией следует, что имя «Полифил» означает «друг Полии» [e6][463]. С другой стороны, имя героя может быть прочитано как «любящий многое». Это также проговаривается в тексте [r4][464]. Тогда любовное борение Полифила, наряду с эксплицитно выраженной любовью к Полии, оказывается также влечением к «другим вещам». Э.Каррара с сомнением говорит о значении имени героя как «любящий многое». «Объяснение (имени Полии. – *Ю.П.*), которое исходит от греческого «polios», что означает «серость шевелюр» (grigiore di chiome), то есть «старость», иначе говоря, древность – “Античность”»[465], Каррара называет странным, но одновременно внушающим доверие. Он, в свою очередь, приводит случай с Петраркой. Слово

---

[462] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[463] В восьмой главе «Гипнеротомахии» герой оказывается в обществе пяти прекрасных нимф, и, услышав имя возлюбленной героя, нимфа Озфрассия обращает внимание именно на это прочтение имени героя Колонны: *«Скажи мне, юноша, как тебя зовут?» И я почтительно ответил им: «Полифил» <…> «И как зовут твою дорогую возлюбленную?» Я смиренно ответил: «Полия». И она сказала: «Я было рассудила, что имя твое значит «любящий многое» (molto amante), но то, что теперь слышу, означает «друг Полии»* // Ibid. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[464] В девятнадцатой главе мы встречаемся с таким пассажем: «*О докучное исследование и необузданное любопытство касательно древностей и раздробленных разыскиваемых камней, к которым я вожделею! Да, к моему несчастью моя прекраснейшая Полия была у меня похищена, и из-за беспечности по отношению к стольким дарам ценнейшее из всех сокровищ* (Полия. – *Ю.П.*) *было у меня отнято*» // Ibid. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[465] Carrara E. L'«Hypnerotomachia Poliphili» // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 20.

laureates, которым называли поэта, могло означать «украшенный лаврами» и «любящий Лауру».

Мнения разделились. Одни исследователи утверждали, что Полия не является аллегорией, некой идеей, но, напротив, она - конкретная, «составленная из мяса и костей», персона, прекрасная девушка из дома Пола. Кто называл ее Лукрецией, кто Камиллой Коллалто. Теманца и Федеричи[466] утверждали, что Полия – она же Ипполита, дочь Франческо Лелио, юрисконсульта тревизанского.

Другие испытывали сильное желание увидеть в имени Полии что-то иное, то самое «многое». Подразумевали, что она олицетворяет собой либо науку, либо Античность, либо архитектуру и те учения, которые были знакомы Франческо Колонне. За «многим», скрывающимся в имени Полии, действительно, можно узреть любовь к древней эпохе. Все окружение сна оказывается «следами» и знаками ее как эпохи мудрых и «более прекрасных предшественников» [b4][467]. Герой наслаждается памятниками античной архитектуры, статуями, дворцами и садами, тем, что изучает старые гробницы и читает надписи, восхищается барельефами и произведениями из золота великих мастеров древности. Полифил детально описывает богато украшенные материи и убранство помещений. Он внимателен к музыке, зрелищам, ритуалам (пример - банкет и балет во время приема у королевы Элевтериды[468]), детально описывает статуи, вазы, декор потолка и одежды [e2][469] участвующих в действии.

За образом Полии полагали любовь к археологии[470], мудрости, латинскому языку или, более просто, философии[471]. Д.Ньоли выдвигает изящное положение,

---

[466] Federici D.M. Memorie trevigiane sulle opera di disegno dal 1100 al 1800, I, Venezia 1803. Федеричи говорит о некоторых фактах биографии Франческо Колонны, описывает также родословную Полии, чем подтверждает ее реальное существование.

[467] Любуясь, например, прекрасной дверью, Полифил замечает: *«И правда, я не чувствую в себе столько умения, чтобы в совершенстве ею овладеть и приемлемо описывать. Особенно потому, что в наш век местные, собственные и родные слова, и свойственные искусству архитектуры, вместе с настоящими людьми (veri homini) погребены и угасли»* // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[468] Глава 9-10. // Colonna F. Op. cit.

[469] *«Простертые руки были облечены последней* (из трех вышеописанных. – *Ю.П.*) *туникой и щедро покрыты шелком, оставляя вверху цвет прикрываемого тела. И также полные руки* (были украшены. – *Ю.П.*) *шнурочками из тонкого шелка, должным образом обвязанными, с золотыми колечками, с доставляющим наслаждение мастерством»* // Ibid. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[470] Позиция Каррары двойственна. С одной стороны, значение имени героя «любящий многое» кажется ему сомнительным, с другой, в конце биографической справки о Франческо Колонне он пишет: «Настоящий Полифил

что в образе Полии воплощена Истина (встреча героев оказывается символом завоевания Истины)[472], что объясняет страсть, с которой Полифил ее преследует. В отличие от Ньоли, Л.Ф.Бенедетто считает, что образ Полии – это «торжество искупления и освящения женщины, посланной своему возлюбленному, чтобы его опьянение чувствами заменить чистым созерцанием идеальной красоты»[473]. Э.Кретцулеско-Куаранта[474] называет Полию Афиной (Atena Polias – Афина Полиса), «Божественным Знанием». Полифил, будучи философом, влюблен в Полию-Знание, будучи теологом – в Полию-Божество, соединяя их вместе, он, «влюбленный в божественное знание», становится истинным гуманистом. М.Ариани обращает внимание, как тема соотношения желания и знания, их связи разворачивается вокруг фигуры Полии. Помимо Античности, мудрости и истины, образ Полии являет нечто большее. Когда Полия отвергает любовь Полифила, он впадает в состояние кажущейся смерти и попадает на небо к богине Венере, где Купидон показывает ему образ Полии. Венера обращается к герою со словами: «*Это драгоценнейшее мгновение милостиво дарю тебе. И первые плоды столь славного соединения добродетелей и телесных красот благосклонно тебе вручаю*» [E7][475]. Возлюбленная предстает перед ним как «синтез всех красот гармонии мира», как «любовное знание», она есть «познание двойственности всех земных вещей». Поэтому обладать Полией, как скажет Ариани, означает научиться «чувствовать (persentire) и познавать (cognoscere) замечательное

является тем, кто любит многие науки» // Carrara E. Nota Biografica // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 259.

[471] Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Poliphlili. Palladio editrice, Salerno. 1983.

[472] Позицию Д.Ньоли передает Э.Каррара // Carrara E. Op. cit. P. 27

[473] Позицию Л.Ф.Бенедетто передает Э.Каррара: Carrara E. Op. cit. P. 27-28.

[474] В любовном борении во сне исследовательница видит определенный путь героя к божественному знанию, олицетворением которого является Полия. Эта любовь сближает героя, а с ним и автора, с другими философами и гуманистами, к примеру, с таким «охотником» за знанием, как Николай Кузанский. Kretzulesco-Quaranta E. È Leon Battista Alberti misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili? Nella rivista Politica Romana, Quaderni dell'Associazione di Studi Tradizionali “Senatus”. Roma, N.3, 1996.
URL: http://www.volta.alessandria.it/episteme/kretzul1.html (дата обращения: 20.05.2013).

[475] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

многообразное единство космоса, которое понимается как синтетическая гармония мира, приводимая в действие универсальным огнем Любви»[476].

На роль «многого» может претендовать и сам язык, изощренный и насыщенный неологизмами, красоту которых стремятся сохранить переводчики. Созерцая окружения сна, Полифил пребывает в подлинно экстатическом состоянии, все предметы отзываются в его душе избыточными описаниями с использованием соответствующего витиеватого запутывающего языка. При этом загруженность изображения нарастает по мере продвижения Полифила в глубь созерцаемого мира, достигая апогея в изображении сада в форме идеального, а значит, божественного, круга на острове Кифера, который как бы сам становится некой аллегорией изобилия.

Однако нельзя не учитывать *личное* в отношении героя к его возлюбленной. Образ Полии явно несет в себе черты земного, человеческого начала. Имя Полия и «многое» переплетены в имени героя не случайно, но сопряжены друг с другом, развиваются параллельно в непосредственной связи.

Л.Фирц-Дэвид предлагает алхимическую интерпретацию образа героини романа. Как упоминалось выше, прообразом возлюбленной Полифила, возможно, была реальная женщина по имени Ипполита, созвучно которому может быть прочитано имя Полии и которое, как замечает Фирц-Дэвид, содержит часть со значением «белый, блистающий». Образ «белой женщины», поясняет автор, считается одним из наиболее частых символов алхимической традиции, который в оппозиции с «красным мужчиной» составляет бинарный архетип, вызывающий трансформацию. Астрологический аспект «белой женщины» выражает себя в образе Луны, королевы ночи[477], и тогда Полия становится символом сна.

Выше упоминалось о весьма распространенном эротическом прочтении роли архитектуры «Сна Полифила». Были рассмотрены позиции Л.Лефевр и А.Перес-Гомес. Ревностное любопытство Полифила по отношению к окружению своего сна Дж.Годвин называет фетишизмом, одержимость героя выдает его

[476] Ariani M. Il sogno filosofico // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. V. I. P. LV.
[477] Fierz-David L. The Dream of Polifilo. The Soul in Love. Dallas Texas. Spring Publications. 1987 (Оригинальное изд. 1950). P. 44.

желание все увидеть, попробовать, описать наиболее реалистично, как если бы все это было действительным. Годвин видит в этом полиморфический эротизм, который «придает “Гипнеротомахии”» соответствующую силу, глубину и атмосферу»[478].

Желание Полифила вернуть утраченную любовь возлюбленной, действительно, разыгрывается на фоне созерцания памятников архитектуры, что, конечно, может послужить, при необходимости, основанием для эротической интерпретации, однако запутанная связь Полии и «многого», которое задает имя героя, сложнее и может отвечать иным целям.

Все повествование первой книги романа представляет собой ритмически выстроенную смену двух типов состояния героя: эстетического наслаждения, получаемого от созерцания архитектурных, статуарных и прочих объектов, и переживания себя, своего воспоминания об утраченной любви Полии. Когда герою открывается пирамида, величие и изящество ее статуй пробуждают в его душе мысль о прекрасной Полии [b4][479]. В момент, когда Полифил находится внутри изваянной из металла статуи молодого бога, восхищенный тонкой работой мастера, он обнаруживает сердце, отмеченное любовной раной. Пробужденный увиденным, он снова обращается мыслями к своей возлюбленной [b6][480]. Другими словами, в моменты наибольшего восхищения или, напротив, перед лицом смерти Полифил вспоминает Полию. Это ритмическое чередование замкнуто на себя и периодично: любовная история Полифила разыгрывается всегда на фоне и в непосредственном контакте с описаниями объектов его мысленного созерцания, тем самым встраиваясь в непрерывный поток воображения. Сознание героя

---

[478] Godwin J. Introduction // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream / The Entire Text Translated for the First Time in English with an Introduction by Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999. P. VIII.

[479] «*С этого момента мои чувства настолько были захвачены этим напряженным и упорным вниманием, вместе с исключительным удовольствием и изумлением, что ничего другого моя жадная память, солнечно-ясная и пытливая, мне не подарила. Но всякий раз, когда я, приблизившись, любовался, и с любопытством рассматривая все части гармонического сооружения, изучал эти великолепные и исключительные каменные статуи, целомудренной выделки, вдруг одна из них издавала возбужденный жаркий рыдающий стон. Такой, что созвучны ему были мои громкие влюбленные вздохи в этом уединенном и пустынном месте и сгущенном воздухе, напомнившие мне о моей Диве (Божественной) и безмерно желанной Полии»* // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. - *Ю.П.*

[480] «*И здесь, весь исполненный волнения, из глубины моего сердца вырвался рокочущий вздох, призывающий Полию. Такой, что все мрачное устройство созвучно ответило не менее страшными звучаниями*» // Ibid. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

длится, это состояние «durée» открывает себя в тщательном описании всех событий духовной жизни героя в единой связи друг с другом: одно непрерывно сменяется другим, зависит от последнего, но в то же время не теряет своей самостоятельности. Моменты эмоционального всплеска, воспоминания о прекрасной Полии становятся полноправными звеньями в общей цепи переживания.

Присутствие некого статичного фона необходимо, иначе драма Полифила оставалась бы на уровне индивидуального чувства. Образ неподвижной архитектуры в этом плане хорошо подходит на роль объекта созерцания. Ф.Колонне, так же как и Данте, необходимо «оправдать» конкретное желание и страсть, максимально расширив их образные горизонты. Беатриче у Данте становится самой теологией, *образ Полии преодолевает свою индивидуальность, дополняясь метафорами архитектуры, садов, статуй, детальных описаний, числовыми измерениями зданий, которые расширяют смысловой горизонт посредством бесконечного количества значений*.

В исследовании природы образа Полии значимо и продуктивно принципиально придерживаться методологии рассмотрения его через связь с символическим. Символ всегда говорит что-то о реальности, однако действительность символа сложнее, чем реальность, открывающаяся за аллегорией. Последняя, как правило, скрывает однозначное иносказание и прямую оценочность. Смысл аллегории может быть истолкован достаточно прямолинейно. В то время как, символ, как замечает А.Ф.Лосев, «не есть прямая выраженность вещи, во всяком символе скрывается загадочность и таинственность»[481]. Речь идет не о мистификации, но о том, что даже у самого таинственного и иррационального должны существовать правила, закономерности, по которым оно строится. Вовсе не утверждается, что определить смысловое поле, открывающееся за образом возлюбленной, - значит дать волю любой ассоциации. Разворачивающаяся за символическим действительность содержательно предопределена, хотя и не ограничена в своем

[481] Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 30.

составе. Поле смыслов, открывающееся за образом Полии, фактически бесконечно, однако не только имеет сюжетные ограничения, но и не лишено определенного историко-культурологического и философского качества, инспирированного эпохой создания романа.

Неопределенность, символичность женскому образу придает принцип ретроспективного построения художественного пространства «Гипнеротомахии». Герой в первой части страдает от утраты любви, которая только будет дарована ему во второй части. Ф.Колонна использует прием обратной перспективы, по всей видимости, чтобы восстановить, объяснить состояние героя (может быть самого себя) на момент рождения романа. Вероятно, прототипа Полии на тот момент уже не было в живых, о чем свидетельствует ее короткая эпитафия в конце романа. Отсюда – предпочтение, отдаваемое воспоминаниям о Полии, обозначающим легким пунктиром зыбкие границы женского образа.

Принцип ретроспективы Габриэле объясняет тем, что вспоминающая на протяжении всей первой книги душа теперь может дать объяснение своим видениям. Ф.Колонна сознательно обращается к эффекту ретроспективы. Объекты и образы первой книги были приуготовлением к небесной любви (purus amor) Венеры, дарованной героям на острове Кифера. Добродетель чистой любви в свое время теоретически обосновал Андреас Капелланус в трактате «О любви» (1184-1186). В понятии чистой благородной любви находит свое выражение синтетический образ Венеры как гармонии противоположностей.

Выше упоминалось, что в романе Ф.Колонны с невиданным ранее размахом развернулась тема соотношения vita contemplativa (созерцательная жизнь) и vita attiva (деятельная жизнь). Возрождение второй половины XV века объявило созерцательный образ жизни наиболее совершенным способом достижения главной цели интеллектуальной деятельности - самопознания. Ф.Колонна прекрасно уловил неоплатоническую тенденцию культуры XV века, утвердив в «Гипнеротомахии» идеал vita contemplativa как активного интеллектуального движения на пути духовного восхождения к познанию, по которому героя ведет Полия. Любовь к ней оборачивается *поиском истины и идеальной красоты*.

Возлюбленная героя становится олицетворением вечной Красоты и воплощением неолатонической силы Эроса[482], за которой следует Психе. Полия открывается в самом начале романа как причина страданий героя и становится мотивом, помогающим совершить путешествие. Ее образ, подобно Беатриче в поэме Данте, возникает как внутренний голос, помощь, освобождение героя.

Полия важна именно как проводник на пути перерождения Полифила, которое, как скажет Ариани, призвано явить ему гармонию телесной и небесной любви. В своем путешествии герой идет «от земной природы к новому сиянию, видениям, которые в итоге раскрывают природу Венеры, особенность Венеры Урании и Пандемии, единство всего в любви», - продолжает мысль Габриэле[483]. Путешествие героя отнюдь не является полным освобождением души от чувственного начала. Речь идет об «оживлении, интеграции между телом и душой, между материальными и духовными чувствами, между Венерой Пандемией и Уранией в образе единой Матери Венеры, олицетворении Природы-Прародительницы»[484]. В завершении романа уже нет места прежней борьбе двух типов любви, герой достигает высшего уровня *сочетания двух крайностей* «в общей и взаимной самоотдаче»[485].

В этом своем значении роман соответствует самой логике эпохи Возрождения. Как писал Л.М.Баткин: «Противопоставление верха и низа, духа и тела, созерцания и действия ренессансная мысль стремилась преодолеть изнутри христианско-средневековой традиции, не отменяя, но подменяя его, лишая жесткости, всячески примиряя и совмещая реальное и идеальное»[486].

Путь декодировки образа Полии в пространстве текста оборачивается множеством нюансов и примечаний, являющихся следствием переходного характера самой эпохи - Италии рубежа XV-XVI вв., на переломе от Раннего к Высокому (или Классическому) Возрождению, в трудной интеллектуальной и

---

[482]Обращение к неоплатоническому принципу любви естественно, поскольку философской основой ренессансного, отчасти и средневекового мировоззрения, был античный неоплатонизм.

[483] Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. XIII.

[484] Ariani M. Il sogno filosofico // Colonna F. Op. cit. P. XXXVII.

[485] Gabriele M. Op. cit. P. XVIII.

[486] Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы. / Из истории классического искусства Запада. Сборник статей. М., «Искусство», 1980. С. 40.

художественной атмосфере кризиса ренессансного сознания, начавшегося выступлением Савонаролы и «итальянскими войнами» (1492-1559)[487]. «Гипнеротомахия Полифила» стоит уже за пределами аллегорического романа, началом внутреннего размежевания которого мы назвали французский памятник XIII в. «Роман о Розе», хотя в сочинении Ф.Колонны еще содержится достаточное количество аллегорических образов.

Как было показано, образ Полии возникает на перекрестке многих культурных традиций. В нем звучат отголоски поэзии dolce stil nuovo. Персонаж возлюбленной сближается с женским образом рыцарского романа. В нем присутствуют черты женских персонажей раннеренессансной литературы. Одновременно образ Полии не сводим ни к одному из предшествующих героинь. Как элемент художественного целого - воображаемого путешествия во сне - он поднимается над своей определенностью, риторически и содержательно выходит за пределы обычного персонажа, проявляясь везде и нигде конкретно.

В этом смысле образ Полии - плод идейной ситуации своего времени, в нем воплотился дух эпохи. Персонаж возлюбленной Полифила стал персонификацией самой эпохи Ренессанса, конфликтной и синтезирующей, конкретной в некоторых своих воплощениях и в то же время символичной, раскрывающейся в бесконечность. Можно сказать, что вся предшествующая традиция, которая звучит в романе на разных языках и явлена во многих образах, освобождается от своей односторонности в универсальной формуле «любви ко многому», в образе Полии.

---

[487] См. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Университетская книга. 2001; Свидерская М.И. О природе художественного образа в искусстве Боттичелли // Древнерусское искусство. Визнтия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. Сб.статей, посвященный 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева. / Отв. ред. Л.И.Лифшиц. СПб, «Дмитрий Буланин», 2002. С. 378-395.

Глава VI. Специфика образа сада в романе Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила»

Путешествие героев на остров Кифера

После всех обрядов любви в храме Венеры [главы XVII-XVIII, n8-p3] герои направляются к берегу, чтобы оттуда отправиться к желанному острову Кифера (insula extremamente desiderata). Герои видят руины храма Полиандрии (страны Усопших) [p3]. Полия рассказывает Полифилу о местах захоронения в храме, где покоятся тела умерших от несчастной любви, подробно описывает церемонию ежегодного празднования в честь бога Плутона, которое собирает множество юношей и девушек из разных земель. Герой с наслаждением изучает потолок разрушенного здания, украшенный цветными мозаиками, изображающими подземное царство бога Аида. Далее открываются: искусно сделанный алтарь, древние эпитафии, разрушенные трибуны и множество других вещей. Памятник королевы Артемисии из Карии, увенчанный надписью «Зеркало Эроса», дарует Полифилу истинное блаженство. Герой постоянно стремился исследовать, узнавать, «*с увлечением и страстью всегда находить новые вещи*» [r2][488]. Он с такой полнотой отдается восхищению и радости от увиденных объектов, что забывает о Полии, и только изображение похищения Прозерпины, собирающей вместе с Кианой и сиренами цветы на огненной горе Этне, отвлекает героя от его всепоглощающей увлеченности разнообразными диковинами «путешествия», и он понимает, что потерял Полию. На протяжении всего пути герой «разрывается» между стремлением к возлюбленной и желанием созерцать памятники ушедшей эпохи. Внутреннее противоборство в его душе не разрешается предпочтением чего-то одного, но удерживается в коллизии сосуществования и совмещения

[488] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

противоречивых начал: Полифил устремляется на поиски Полии («я несся, словно ветер»), однако даже тогда не забывает описывать заросли, колючие растения и остроконечные камни, непроходимые разрушенные дороги и обломки памятников, замедляющие его бег. Вскоре Полифил увидел свою возлюбленную.

Неожиданно явившийся Купидон приветствует героев: «*Нимфа Полия и ты, Полифил в любовном преследовании, открыто убежденные адепты культа почтенной нашей прародительницы и в моих пламенеющих огнях бесстрашные религиозные действия (*осуществляющие. – *Ю.П.)»* [r6][489]. В сопровождении шести нимф Купидон предлагает героям отправиться на остров Кифера, в царство Венеры. На корабле поднимается копье с величественным знаменем. Оно было искусно украшено орнаментом и иероглифами: «*Древний небольшой сосуд, в разинутой пасти которого пылал огонек, и мир, связанные вместе веточкой, окутанной мягкими волнами зноя и обдуваемой милостивым летящим зефиром и весьма необычной*» [s2][490]. Надпись на знамени гласила: «Любовь правит всем». Мелодии, которые напевали нимфы на протяжении всего путешествия, были настолько нежны, что заставили бы саму богиню Диану оставить стрелы и охоту, отвлекли бы Вакха от его похотливых игр, смягчили бы гнев Тисифоны (одной из Эринний, греческих богинь мщения подземного мира) по отношению к грешным душам. Так герои добрались до острова Кифера.

§ 6.1. Остров Кифера.

Изображение острова Кифера прекрасно включается в общую канву повествования «Гипнеротомахии» и делает ее первым сочинением, в котором изложена разработанная Возрождением *концепция сада*.

Сад всегда был выражением представлений об идеальном, райском месте на земле, и изменение этих представлений в истории культуры неизбежно приводило к изменениям в структуре садов и парков.

---

[489] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[490] Ibid. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

Основным источником для сложения ренессансных представлений о садовой культуре стали римские письменные источники вместе с архитектурными и скульптурными руинами, остававшимися в Италии XV века. В основе концепции ренессансного сада находится ориентация на природу, заимствованная от античного locus amoenus. Средоточием его выступает «богиня-Природа», о которой М.Н.Соколов говорит, что «в отличие от хтонически-земных или олимпийски-небесных богов, правивших древними элизиумами, это именно богиня в кавычках, персонифицирующая схоластическую философскую гипотезу о том, как и кем управляется земной мир после его божественного Творения» [491]. Ландшафтные идеи Ренессанса не были свободны и от образцов средневековых и тречентистских садов, связь с которыми С.И.Козлова называет «отношением преемственности-отторжения». Средневековый сад, воплощающий собой образ библейского Эдема и вместе с монастырем рассматриваемый как исключительное место, ведущее к спасению, становится вторым архетипом ренессансного сада. Примером тречентистских садов, повлиявших, в частности, на Ф.Колонну, служат описания планировки садов из «Амето, или Комедия флорентийских нимф» и «Декамерона» Боккаччо.

Идеальный образ ренессансного сада, как описывает его Козлова, «представляется распланированным с четкой геометрической логикой, его поверхность расчленяется линиями и фигурами наподобие архитектурной конструкции, растительность приобретает стереометрические формы». Сад связан с архитектурой палаццо или виллы посредством «фонтанов, нимфей, павильонов и пергол». Ренессансный сад характеризуется богатством природы: «…густота зелени и окраска цветов и плодов, разнообразие гидравлических эффектов, пространственные конфигурации дают величайшее наслаждение глазу, шелест ветра в листве, пение птиц, падение и рокот воды услаждают слух. Неменьшее восхищение доставляют обонянию тонкие ароматы и свежесть природы, а осязанию – прикосновение к зелени, струям воды, мрамору статуй. Полноту ощущений довершает удовлетворенность пятого из человеческих чувств –

[491] Соколов М.Н. Принцип Рая. М.: Прогресс-Традиция. 2011. С. 157-158.

вкуса»[492]. Все в этом саду производит сильное впечатление на его зрителя. Практически все вышеперечисленные черты обнаруживает в себе остров Кифера, это место пребывания богини Венеры.

Геометризм является типичной чертой всякого сада, не только ренессансного. Считалось, что данный принцип сближает сад со священным местом. «Геометрические принципы структуры вселенной» отражались в устройстве сада еще в Древнем Египте, в Месопотамии. Геометрически разработанную структуру имели сады Древней Греции, Рима: сад мыслился местом, обязательно огражденным и разделенным на прямые аллеи. В средневековом саде природе также «стремились придать правильные формы»[493]. В тречентистских садах появляются квадратные формы (на острове Кифера, кстати, герой встречает малые квадратные сады), но деление пространства на равные промежутки остается.

Остров-сад Кифера полностью следует принципу геометризма. Полифил замечает, что части острова были подчинены пропорциям, общему закону, что сближало остров с планом идеального города, моделью космоса. Текст «Гипнеротомахии» неоднократно сопровождается чертежами. Ф.Колонна не устает всякий раз подчеркивать математическое совершенство и упорядоченность окружения: «…ни одно из них (деревьев. – *Ю.П.*) не превосходило размерами другое, но все были единых очертаний» [t5], «ветви их не простирались, как придется, и не сплетались» [t6], «все было с чудесным и прилежным вниманием сообразовано со своей парой и казалось созданным для своего места» [u3], «роща была засажена множеством согласующихся между собой деревьев», «в правильном порядке стояли лиственницы» [s8], «проходы, устроенные через определенные расстояния в надлежащих местах» [t1], «последовательность колонн и просветов соблюдалась повсюду» [t2]. Остров походил на архитектурную конструкцию: за строем кипарисов, образующих круг по всему краю острова, вырастала стена из мирта, внутри которой «начинались линии,

[492] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 7.
[493] Там же. С. 16.

проведенные из центра к берегам и разделяющие остров на двадцать равных долей» [s7][494]. Эти части были очерчены при помощи ограды, украшенной всякими цветениями, и имели двери одного размера. В каждой доле размещалась роща: лавровая, дубовая, кипарисовая, сосновая, оливковая, фиговая и многие другие. Они были «устроены и расположены самым *разумным* (*курсив* мой. – *Ю.П.*) и красивым образом, ни одна из них не соперничала с другой за место под небом, но все занимали наилучшее положение сообразно своим достоинствам <…> словно бы она (*искусная природа. – Ю.П.*) сотворила их с особой целью и все собрала в этом месте» [t1][495].

В отличие от других образцов садового искусства, геометрическая определенность в ренессансном саде имеет особое культурное значение. Для ренессансного сознания характерна «принципиальная искусность и искусственность», под которой понимается «установка на конструирование мира»[496] и которая распространяется, в том числе на саму природу. Понятие природы как естественности, дикости и нетронутости для Ренессанса непривычно и неценно. Природа, какую знает и изображает гуманистическая эпоха, именно искусна. В геометризме, *разумном* и *красивом* способе организации острова Кифера, выражается идея, мечта о конструировании мира, построенного по законам красоты. Об острове-саде Кифера можно сказать то же самое, что Л.М.Баткин говорит об Аркадии Саннадзаро, что он сотворен природой, но автор «дорожит идеальным ее характером и настойчиво подчеркивает в ней “необычность”, “чрезвычайность”, “редкостность”»[497]. Ф.Колонна говорит, что Кифера – богатое плодами природы место, при этом на острове «*все было искусно*». Восхищение Полифила вызывает не природа сама по себе, но природа преображенная, окультуренная. Герой не устает напоминать о «редком замысле и необыкновенном изяществе» цветущих участков, о том, что беседка была «искусно созданной из зеленого самшита», о деревьях причудливых форм

[494] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[495] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.
[496] Баткин Л.М. В блаженной Аркадии // Итальянское Возрождения: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 292.
[497] Там же. С. 291.

(одному «была с большим старанием и в античной манере придана форма, изображающая доблести великого Геркулеса»[s8][498], другое имело форму гиганта, было и «дерево самшита[499] без ствола в форме луковицы <…> из его середины вырастала грушевидная форма»). Все эти фантазии воспринимаются как части природы, но природы идеализированной. Как справедливо замечает М.Н.Соколов, искусство в «Гипнеротомахии» самовоспроизводится, демонстрируя свою неиссякаемую энергию[500], в чем оно парадоксальным образом сближается с самой природой.

Открывающаяся взору Полифила *идеальная естественность* восхищает его, но не удивляет. Герой описывает и воспринимает ее с полным пониманием, потому что Возрождение не знает оппозиции «природы» и «искусства», но утверждает их гармонию и баланс. Как отмечает Баткин, между искусством и природой нет подражания одного другому, но есть равновесие, обнаруживающее тенденцию к отождествлению: «…искусность наилучшим образом свидетельствует в глазах гуманиста о высшей естественности», а «естественность-то как раз свидетельствует о высшей искусности»[501]. Естественность искусства характеризует подлинное искусство, поскольку тогда оно не лишено «впечатления легкости». В культуре Возрождения искусство ценилось тем выше, чем более приближалось к естественности, становилось «живым», похожим на природу. При всей искусственности окружения острова Кифера и мысли о том, что должен существовать мастер, сотворивший столь прекрасное место, кажется, что порядок и искусность острова естественны, что сама Природа сотворила себя такой.

И наоборот, природа свидетельствует о высшей искусности. Будучи чудесным творением Бога, природа онтологически обнаруживает свою искусность. Речь идет о божественной искусности природы или, как

---

[498] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

[499] Б.М.Соколов замечает, что в европейской садовой традиции основным материалом в искусстве топария (искусство фигурной стрижки) был самшит. Ф.Колонна разделяет эти представления, однако, следуя Плинию Старшему, говорит также о пригодности кипарисов.

[500] Соколов М.Н. Принцип Рая. М.: Прогресс-Традиция. 2011. С. 183.

[501] Баткин Л.М. В блаженной Аркадии // Итальянское Возрождения: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 291, 293.

высказывается Баткин, «безыскусном искусстве природы»[502]. Помимо этого, ренессансная установка на возделанность, окультуренность приводила к пониманию того, что природа является «не столько природой, сколько *культурой*»[503]. Самодостаточная природа, природа как таковая появится только в XVII веке, а «для ренессансного сознания “невозделанная природа” (natura inculta) – знак того, что подлежит культивированию и только в этом качестве может быть воображено и допущено. <…> Внутри культуры, этой единственно мыслимой мировой субстанции, неокультуренная природа создавала драматическую оппозицию, как нельзя лучше обнаруживая значение изобретательной творческой воли»[504].

Установка на искусственность и культурное усилие в отношении природы, по-видимому, также связана с необходимостью преодоления ее двойственного характера, который она приобретает в неоплатонизме. Исходя из принципа происхождения всего сущего из Единого, природа сочетает в себе два аспекта. С одной стороны, она - составная часть прекрасно устроенного мироздания, «выступает великой животворящей силой» и «реализуется в соответствии с некими рациональными потенциями, заложенными во вселенной»[505]. С другой - природа занимает низшую ступень в иерархии творения. Она наиболее удалена от места пребывания божественных образцов, творится по их модели, но естественно и неизбежно обнаруживает свое несовершенство, выражая собой все беспорядочное и случайное. Но оформленная в сад, природа преодолевает самое себя как пассивное и хаотическое начало. В саду природа становится «эстетически оформленной целостностью» или, как подчеркивает Козлова, обретает свое совершенство: «…все немыслимое совершенство форм, изобретательность сочетаний поднимают сад над природой, уподобляя его природному феномену, созданному с помощью искусства»[506]. Таким образом, в феномене ренессансного сада, в его ориентации на идею эстетически устроенного

[502] Баткин Л.М. В блаженной Аркадии // Итальянское Возрождения: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 295.
[503] Там же. С. 296.
[504] Там же. С. 296-297.
[505] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 33.
[506] Там же. С. 34.

космоса, воплотился идеал окультуренной природы. Для природы сада привычно быть столько же природой, сколько и искусством. Якопо Бонфадио называет ее «третьей природой»: «Природа, соединенная с искусством, стала искусной и уподобленной искусству, стала третьим – природой, которую не знаю, как назвать»[507]. Это не столько «третья», какая-то другая природа, сколько природа в собственно ренессансном представлении, *природа, ставшая культурой*[508].

Идеал искусной естественности воплотился в пасторальном жанре ренессансной литературы. Метаморфозы природы и искусства, их взаимный переход и неразличимое единство демонстрируют произведения Боккаччо («Амето, или Комедия флорентийских нимф», «Фьезоланские нимфы») и, конечно, сочинение Саннадзаро «Аркадия», в которых естественность природы оказывается условной, изысканной, окрашенной античными реминисценциями. Как скажет Баткин, здесь «только изящная игра в “дикость”»[509], а от самой дикости нет и следа.

Природа острова Кифера так же, как и пространство Аркадии и Фьезоле, далека от образа дикой, необузданной естественности, все говорит об ее исключительности и изысканности. Герой неустанно подчеркивает, что желанный остров – приятное для всех чувств место. Оно было «столь усладительно и прекрасно со своими необычными изукрашенными деревьями, что и глаз никогда не видал такого великолепия и роскоши», что даже «самый красноречивый язык показался бы убогим и скупым, описывая этот край: всякое сравнение с предметами, ранее виденными, было бы ложным и неуместным для превосходящей воображение действительности» [s6][510]. Остров Кифера «соединял и красивейшие посадки овощей и трав, и обильный плодовый сад, и приятные рощи, и изящный древесный питомник, и чудесные кустарники» [s6][511].

---

[507] Bonfadio J. le lettere e una scrittura burlesca / Ed. A.Greco. Roma, 1978. Цит. по: Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 34.
[508] Баткин Л.М. В блаженной Аркадии // Итальянское Возрождения: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 304.
[509] Там же. С. 307.
[510] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[511] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.

Форма круга - символа бесконечности и абсолютного совершенства, заимствованная, видимо, от средневекового понятия об идеальной круглой форме Эдема – делает остров-сад u-topos, местом вне пространства и времени. Кифера оказывается «в некой идеальной протяженности»[512], в которой сохраняет свою неизменность: «Никто не страдал здесь от сурового Аркта или облачного Нота; воздух был здоров, провеян и чист, а прозрачность его открывала глазу дальние виды. Был он нежен, равномерен и неизменен. Величайшая приятность места и умеренная его открытость небу никогда не испытывали внезапных перемен: всякое облако растворялось и рассеивалось, оставляя небосвод ясным. Не было здесь злых ветров <…> ни свирепого буйства урагана, ни враждебной погоды. Место не было подвержено ни буйному воздействию вод, ни холодных Весов, но все представлялось сияющим в некоем приятнейшем свете <…> Ничто здесь не увядало, напротив, все неизменно было зеленым, и напоено славой птичьих песен» [t1], «не было здесь места для гор и пустынь; всякая неровность была устранена, так что плоской и ровной стала вся поверхность <…> это был сад…весь покрытый ковром из цветов, без препятствий или ловушек» [s6], «сей остров был покрыт нежной, все время возобновляющейся вечнозеленой растительностью…» [s7][513].

Акцент на богатстве естественного разнообразия живых форм, воплощая ренессансный культ природы, также становится средством продемонстрировать полноту ее неисчислимого разнообразия. Описывая растительность рощ, Ф.Колонна пытается запомнить и передать все увлекательное множество ее форм: «…здесь были и Юпитерова желтофиоль, и вьюнок Смилаки <…> были здесь и витилаго, и ломонос, оставляющий треугольные отпечатки своих пятнистых белых семян, и много других ползучих растений, названия коих неведомы» [s7][514]. Затем Полифил переходит к изображению «бесчисленных животных всевозможных видов»: сатиры, фавны, полудикие олени, горные козлы, пестрые

[512] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 30.
[513] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[514] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.

мулы, длинноухие зайцы, прыткие серны, коварные ласки, неугомонные белки и ленивые сони, свирепые и бородатые единороги». Упоминание о трагопанах и козлооленях, по-видимому, взяты из «Естественной истории» Плиния Старшего. Среди обитателей острова были бесчисленные пернатые: попугаи, феникс, дятел, жадная желтушница, черноголовка и многие другие. Реки переполнялись множеством прирученных рыб. При всем энциклопедическом многообразии растительность и живые существа были согласованы с пространством острова и никак не нарушали общего порядка. Страсть к собирательному перечислению, свойственная Ренессансу, которую полностью разделяет Ф.Колонна, позже выразится в построении так называемых малых энциклопедий мира[515].

Известно, что идейная основа Ренессанса – возвращение к Античности – обнаруживала себя во множестве проявлений. Пожалуй, особенно ярко «помешательство» на классической эпохе проявилось в искусстве слова: античных авторов заучивали наизусть, менее талантливые их безжалостно копировали, настоящие гении – экспериментировали, «обдуманно стилизовали и актуализировали античные жанры»[516], однако общим местом оставались аллюзии на античные образы и мифологические сюжеты. Остров Кифера также крайне мифологизирован. Описание растений, деревьев сопровождаются мифологическими образами: «…янтарь был более прозрачным и светлым, чем слезы Мелеагрид» (сестер Мелеагра, превращенных после смерти героя в цесарок. – *Ю.П.*) [t5], «плодоносные яблоневые ветви <…> каких никогда не имело дерево Гадитанского (воздвигшего Геркулесовы столпы по двум берегам Гибралтарского, ранее – Гадитанского – пролива, по названию города Гадес, ныне Кадис, расположенного на острове посреди пролива. – *Ю.П.*) Геркулеса (дерево Геркулеса – тополь. – *Ю.П.*), ни те деревья, что Юнона приказала посадить в своем саду» [t3][517]. Мифологизация – характерная черта садов Древнего Рима, от которых Ренессанс и получил импульс к сакрализации садового пространства. В

[515] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 31.
[516] Баткин Л.М. В блаженной Аркадии // Итальянское Возрождения: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995. С. 313.
[517] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

древнеримских садах, как пишет Козлова, «в реальную природу привносили компоненты, несущие в себе сакральный смысл: храмики, мосты – обитель нимф, деревья выстригались в форме людей и животных, вызывая мифологические аллюзии <…> в саду возникали идиллические уголки и неформализованные пространства»[518]. Помимо функции сакрализации пространства, аллюзии на античные сюжеты выступают своеобразным ученым украшением – как литературного повествования, так и сада, а автор, их употребляющий или украшающий ими свою среду обитания, выступает благовоспитанным, утонченным, *культурным* человеком.

Ренессансное равновесие идеализированной естественности, гармоничное двуголосие природы и искусства, продлится недолго, и в маньеристическом замысле разрешится в торжестве искусства над природой, о котором Т.Тассо скажет: «Искусство казалось природой, которая шутя, с удовольствием подражает сама себе»[519].

§ 6.2. Царство Венеры

Все богатство острова Полифил описывает, будучи еще на корабле. Сойдя на берег, герои включаются в торжественную процессию, посвященную богу любви Купидону. С каждым шагом на пути к центру острова, где находится источник Венеры, остров все больше обретает черты сада любви и наслаждения, превращается в «locus amoenus», «прелестное место»[520], становясь союзом не только Искусства и Природы, но и Любви.

Однажды Полифил уже созерцал триумф бога любви: «*На передней части* (колесницы. – *Ю.П.*) *я увидел Купидона с бесчисленной смешавшейся толпой людей, изумленных тем, что он целился своей стрелой в вершину Олимпа. На задней части я видел Марса перед троном великого Юпитера, сетовавшего на то, что его сын пронзил его собственный непробиваемый панцирь. А*

[518] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 22.
[519] Tasso T. Gerusalemme liberato. XVI.10. // Козлова С.И. Указ. соч. С. 35.
[520] Этот топос станет общим местом в любовной лирике и главной характеристикой сада Венеры.

благосклонный бог (в свою очередь. – *Ю.П.*) *показывал свою раненую грудь. Другой, вытянутой перед собой рукой он держал надпись: "НИКТО"»* [k4][521]. Действие второго триумфа предваряют нимфы, несущие различные трофеи бога любви как победителя, один из которых содержит вопрос «Кто избежит?» (что значит, кто избежит стрел Купидона?), второй – ту же, что и в первом триумфе, надпись: «НИКТО».

Триумф бога любви на острове Кифера несравненно масштабнее и имеет существенное значение для предстоящей встречи героев с богиней острова. Он подготавливает Полифила к перерождению, которое ожидает его у источника.

Избранница Купидона, Психея, возлагает на голову бога любви корону, и процессия начинается. Шествие сопровождает «соблазнительная компания нимф» - аллегорий[522]. Вскоре перед героями открылся портал, ведущий в амфитеатр, на нем была вырезана сцена жертвоприношения, «которая изображала малый алтарь с треножником, на котором кипел сосуд древней формы, и две обнаженные нимфы, раздувающие огонь при помощи трубочек <…> два сладострастных сатира, которые, казалось, говорили, и каждый воздевал к нимфе руку, держащую извивающуюся змею. Нимфы держали руки сатиров своими свободными руками, а каждый из сатиров другой рукой закрывал горло сосуда для воды, дабы никто ее не коснулся. Но нимфы со своими трубочками наклонялись в другую сторону, невозмутимые и поглощенные своим делом»[523][y2][524]. В сцене жертвоприношения видят борьбу сладострастия и благочестия, в которой Полифил узнает колебания

---

[521] Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano,1998. Vol. I. Пер. с итал. мой. – *Ю.П.*

[522] Среди них Имерия (Желание), Токсодора (Мстительница за Любовь), Мысль (Энния) и ее компаньонка Филеда (Чувственность). Рядом Омония (Согласие) и Диапракса (Свершение) играют с мячом. Нимфа Тифлота (Слепота) завязывает глаза Купидону, ее сопровождают «распутные слуги» - нагие и провокационные Асинеха (Несдержанность) и Аскемосина (Неприличие). В конце появляются три нимфы – Телеста (Завершение), Вракивия (Кратковременность), Капнолия (Мимолетность). Последняя несет надпись «Все кратко», подчеркивая недолговечность любви и жизни. По распоряжению Купидона нимфы Связь и Удовольствие «схватили Полию и Полифила», будто военнопленных, и поставили следом за колесницей. Сопровождало их Единение.

[523] Кувшин и змеи – известные атрибуты сатиров. Передают, что, когда Фавн захотел обвладеть своей дочерью, он напоил ее вином, но добиться своей цели смог только превратившись в змею. Вода, вероятно, служит напоминанием, что при употреблении вино обычно разбавлялось водой.

[524] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013)

собственной души. С большей выразительностью и символичностью этот конфликт обнаруживает себя в момент встречи героев с богиней любви.

Венера является главным обитателем острова Кифера. На ее присутствие указывают многие приметы: круг цветущих миртовых деревьев, белые голуби - спутники Венеры, упоминание цветка хеленион, «что хорош для лица и дарит благоволение святой Матери», множество семиступенчатых (семь – ренессансный символ Венеры) подъемов, ведущих героев к центру острова.

«Священный и чудесный источник божественной Матери, <…> созданный с высшим искусством» [у5][525] - геометрический центр амфитеатра и одновременно всего острова. Искусный источник находился внутри арены, представляющей собой круг, заключенный в семигранную стену: «…по окружности ее обходили симы (sima, лат. – «каблучок», вид архитектурного облома; аналогично cimasa, итал. «гусек»; cymas (англ.) – *Ю.П.*), цоколь, пьедесталы <…> помещенные на базах, которые стояли на каждом углу и над каждым из которых располагалась колонна, всего числом семь» [у8][526]. Первая колонна была сделана из сапфира, вторая слева – из изумруда, затем следовала колонна из бирюзы, четвертая – из каэка («еще один непрозрачный драгоценный камень, каэка, приятного желтого цвета, подобного доннику, сияющего, словно просвечивающий цветок лютика»[527]), пятая – из яшмы, шестая - из золотого топаза. Седьмая колонна «была семигранной и сделана из прозрачного индийского берилла цвета масла» [у8][528]. Таким образом, как верное подчеркивает Б.М.Соколов, «устройство и материалы святилища отражают космологическую и алхимическую символику»[529] и каждый материал, совпадая с космологической системой Птолемея, является знаком римского бога: сапфир – знак Сатурна, каэк – Юпитера, яшма - Феба, топаз - Меркурия, изумруд - Дианы, берилл – Венеры,

---

[525] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[526] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.
[527] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.
[528] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.
[529] Соколов Б.М. «Чистосердечный читатель, рассказ о снах Полифила выслушай…»: Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны // Искусствознание 2/2005. М., 2005. С. 454-461 URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=94 (дата обращения: 25.08.2013).

бирюза – камень Юпитера и Венеры. На пьедестале, «на каждом углу карниза, перпендикулярно оси поддерживавшей его колонны» располагалось изображение планеты с соответствующими ей символами: Сатурн с косой, ночная Цинтия - Селена. Под ними виднелись двенадцать знаков Зодиака. Следом за ними открывался символ мироздания – оправленное в золото яйцо из карбункула. Подобные космологические аллюзии превращают святой источник Венеры в *модель мира* и придают моменту единения героев *универсальный характер, масштаб вселенского события*.

Исследуя источник богини, Полифил встречает еще один символ Венеры: «В середине ствола седьмой, берилловой колонны, со стороны источника, было чудесное изваяние из того же камня, почти отделенное от колонны, и изображающее ребенка-гермафродита в нише. Подобным же образом, три прозрачные колонны по правой стороне удивительным образом являли изображение ребенка-мальчика, также в нишах, а в стволах каждой колонны по левой стороне было по ребенку женского пола» [у8][530]. Мужское (три изображения ребенка мальчика) и женское начала (три изображения ребенка девочки) сочетаются в сложном образе ребенка-гермафродита, явленном в седьмой колонне, посвященной Венере. Этот образ является олицетворением союза женского и мужского, символом духовного слияния, которое ждет героев.

Предуготавливают этот момент греческая надпись на стене «Соблазн словно искра», напоминающая о неотвратимой власти Купидона, о силе и неконтролируемости любовного чувства, а также бархатная занавесь, расположенная между сапфировой и изумрудной колоннами, с греческим словом «Брак». Теперь герои готовы к встрече с богиней: «Когда Полия и я преклонили одно колено, божественный властитель Купидон передал золотую стрелу нимфе Синезии (Единение) и сделал любезный знак, показывающий, что ее должно предложить Полии и что она сей ужасной стрелой должна пронзить и разорвать благородную занавесь. Но Полия была подавлена приказом разрезать и повредить

[530] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

ее, и, хотя она была орудием божественной воли, казалась смущенной и колебалась в ее выполнении. Властитель, улыбаясь, сразу же повелел нимфе Синезии передать стрелу нимфе Филеде (Чувственность), а она затем подала ее мне. И я свершил то, на что не могла решиться моя нежная и благодетельная Полия, ибо жаждал узреть пресвятую Матерь. Пред тем, как взять божественный инструмент, я был окутан неизвестно откуда взявшимся пламенем, и с яростным нетерпением поразил я сию малую занавесь. Когда она была рассечена, я увидел, что Полия выглядит печальной, а изумрудная колонна звенит, словно рассыпаясь на куски» [z1][531]. Печальное состояние и колеблющаяся изумрудная колонна напоминают о том, что в свое время она дала религиозный обет богине Диане. Воспоминание о прошлом (о котором мы узнаем только во второй книге) не позволяет Полии разорвать завесу. Понимающий Купидон – ведь именно он направил Полию на путь служения Венере – обращается к Полифилу, который, напротив, в данной ситуации воплощает собой страстное начало. Место сатира и нимф в упомянутой сцене жертвоприношения, символизирующих сладострастное и благочестивое начала, здесь занимают сами герои.

Удостоившись встречи с богиней («Венера стояла обнаженной среди прозрачных и светлых вод бассейна, достигавших до ее пышного стана и отражавших тело Кипереи…» [z1][532]), Полифил впадает в состоянии легкого обморока, экстаза. Богиню окружают нагие нимфы, божества Вакха и Цереры (Диониса и Деметры) напоминают о земной, плотской ипостаси богини любви[533]. Затем сама Венера обращается к героям. Ее божественная речь предваряет заключительное действие, дарующее подлинное перерождение Полифилу, поскольку Полия уже предана Венере: «…Сын уже был готов: он нацелился в меня с бесстрастной надменностью, гордый и безжалостно суровый, не Гортинскою стрелой, а своею летучею и золотою; не из Тирийского, но из

---

[531] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

[532] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.

[533] Соколов Б.М. «Чистосердечный читатель, рассказ о снах Полифила выслушай…»: Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны // Искусствознание 2/2005. М., 2005. С. 454-461. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=94 (Дата обращения 25.08.2013).

божественного лука. Едва стрела была спущена с натянутой тетивы, как пронзила она мое беззащитное сердце в самую середину. Быстро вытащил он ее из моей пламенеющей груди, запятнанную и дымящуюся от горячей крови, оставляя рану[534], которую и Критский терн излечить бы не смог; затем поразил он мою златовласую Полию в грудь, в коей трепетала невинная ее душа. Он вырвал разящую и кровавую стрелу и положил в источник матери своей, дабы омыть ее. <…> Боже! Я немедленно ощутил сладкое, как мед, жжение яростного пламени <…> Не медля, он расторг мою пламенеющую грудь, словно гарпия, язвя сильнее, нежели змеевидные сети полипов или сосущий воду Тифон; и поместил он туда драгоценную любовь и божественный облик Полии, дабы никогда он не стерся» [z3][535]. Любовь обращает Полифила к иной жизни - служению богине Венере. Преображение героя произошло: «Возникло от этого благородное, чистое и чудесное ощущение, которое приготовило и расположило меня к любви, и подчинило навеки ее закону [z4][536].

Богиня завершает ритуал, опрыскивая героев соленой водой, но «не так, как возмущенная Диана (застигнутая во время купания разгневанная богиня-девственница обрызгала Актеона, превратив его в оленя. – *Ю.П.*) <…> но окроплением сим сразу изменила нас в обратную сторону» (Ф.Колонна и здесь противопоставляет Венеру и Диану друг другу). Богиня любви дает советы и уроки, поддерживающие счастье и радость любви. Она рассказывает о вещах, «которые не должно раскрывать обычным людям» [z4][537]. Интересно, что божественная природа Венеры подчеркнута таинственностью ее речей: она говорит с Полифилом, однако не все ее слова могут быть пересказаны.

В завершение процессии к Венере спускается «отважный воин божественного обличья» - Марс, олицетворение страстного мужского начала:

---

[534] Рана, как замечает Б.М.Соколов, означает заветное духовное перерождение.
[535] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[536] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.
[537] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.

«…обнялись они, однако не с земными приветами и ласками, но обвили друг друга с божественными жестами и страстью» [z4][538].

Преображенные, герои продолжают путь ко второму «прозрачному и священному источнику», где находится гробница охотника Адониса[539]. Описывая источник Венеры, Полифил упоминает цветок Адониса – анемон, возносящий «свой пурпурный цвет среди водных листьев», который, согласно одной из версий мифа, появился из его крови. Второй источник, посвященный ревности и любовным страданиям, отчетливее показывает оборотную сторону прекрасного чувства – его недолговечность и трагичность. Тема печального исхода любви сопровождает Полифила на протяжении всего романа: гробницы погибших от любви, храм Полиандрии, эпитафии, рассказывающие о мимолетности прекрасного чувства.

Гробницу венчала статуя Венеры с Купидоном, посвященная материнской любви. Под ногой богини на карнизе была надпись – дистих: «Не молоко ты сосешь, о жестокий младенец, но горькие слезы, Матери их возвращая в любви к милому ей Адонису» [z7][540]. Миф об Адонисе – предание о божестве, умирающем и воскресающем каждую весну, поэтому нимфы спешат пояснить эти слова: «…каждую годовщину события, в день перед майскими Календами, божественная Матерь приходит сюда с возлюбленным своим сыном для святого и высокого обряда очищения, к которому мы, ее подданные, присоединяемся с величественной строгостью» [z8][541]. После обрядов памяти Адонису Венера обнимает гробницу возлюбленного. Затем гробницу открывают, и обряд начинается: Купидон приносит раковину со священной кровью, и розы меняют

---

[538]Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

[539] Ф.Колонна пересказывает как минимум две версии мифа. Согласно первой, Адонис погиб от клыкастого вепря, которого наслала Диана. На одной из сторон гробницы изображен Адонис в виде охотника среди пастухов, кустов с собаками, а также убитым им мертвым кабаном. Венера предстает в окружении нимф, плачущая и падающая без чувств. На этой стороне было написано «Адония». Вторая версия гласит, что Венера «с возмущенным ликом и скорбящей душой спешила помочь Адонису, избиваемому ревнивым Марсом», ранив при этом обнаженную голень острыми камнями. На месте крови Венеры, согласно преданию, выросли алые розы. Эта сцена также изображена на гробнице. Там же появляется Купидон, собирающий алую кровь Адониса в устричную раковину, которая позже в соответствии с ритуалами была захоронена вместе с останками. Здесь надпись гласит «Порочная сладостность».

[540] Колонна Ф. Указ. соч. Пер. с итал. Б.М.Соколова.

[541] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколова.

свой цвет с белого на алый. После третьего обхода вокруг гробницы, все предметы возвращается на свои места.

Рассказ об острове Кифера завершается любовной встречей переживших новое рождение героев («наши поцелуи стали взаимными»), которую прерывает просьба нимфы Полиормены (Уважительная) рассказать о жизни Полии, ее происхождении и истории ее любви. На этом повествование об острове Кифера заканчивается, и открывается вторая книга романа.

Встреча героев с богиней любви, обряд бракосочетания героев делают остров Кифера садом любви, чувственного наслаждения и духовного перерождения. Для ренессансной культуры, чьей философской основой стал неоплатонизм, сад любви принимает широкие коннотации. В неоплатонической традиции Любовь представляется космической силой, и все, включая природу, становится проявлением ее космической энергии. В образе сада, в частности «сада любви», как подчеркивает М.Н.Соколов, благодаря ренессансному неоплатонизму воплотился эстетический компромисс небесно-земной красоты, и любовная идеология приобрела свой стройный вид[542]. Возрождение Полифила и его приобщение к царству любви возможно только благодаря Полии, выступающей здесь персонификацией неоплатонической силы Эроса: «Милая, преданная мне Полия <…> желаю, чтобы неразлучный спутник твой Полифил, что здесь пылает к тебе любовью, причислен был к верным и счастливым возлюбленным. После того, как избавлен он будет от всякого низкородного и грубого пятна и от всякого скверного нечестия, в котором он может сейчас пребывать, омыт росою моей и очищен, да будет он вечно предан тебе»[z3][543]. С такими словами обращается Венера к Полии.

§ 6.3. Остров Кифера – «рай знания».

[542] Подробнее см.: Соколов М.Н. Принцип Рая. М.: Прогресс-Традиция. 2011. С. 165-166.
[543] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).

Остров-сад Кифера становится также местом интеллектуального восхождения и созерцания. Именно познавательная функция, познание природы и вместе с тем самопознание человеческого «я»[544], как ее поясняет М.Н.Соколов, в райских садах наслаждения играли первоочередную роль.

Для эпохи Ренессанса сад становится также «раем знания»[545], своеобразной ученой академией. В царстве Венеры герой через созерцание растительного богатства острова и архитектурных памятников приобщается к древнему знанию, к тайнам природы. Описание видов деревьев, цветов и животных обращает Полифила мыслями к истории, мифологии и древней литературе. Окружение Киферы вовлекает его в особую интеллектуальную игру, переполняющуюся образами и сравнениями: «Бурлящие водные жилы превосходили великолепием всякий знаменитый источник, даже Хабуру в Месопотамии; и девственная Касталия не могла сравниться с ними <…> И Геркулесов фонтан в Гадесе не источал таких обильных и свежих вод» [t8]. Это настоящий «пир души».

Наслаждение природой обращает героя к размышлению: «Все было создано с мастерским тщанием и великим знанием искусства, которое наглядно показывало умение и глубокое понимание, божественную изобретательность и чудесное исполнение. Все части были *достойны размышления* (*курсив* мой. – *Ю.П.*) над ними…» [y5][546]. Примечательно, что искусность острова Кифера Ф.Колонна не раз объясняет ее божественным замыслом: «украшение их не было делом человеческих рук…», «сооружение (амфитеатр. – *Ю.П.*) было чрезвычайно велико: и я подумал, что не может оно быть созданием смертных…» [z2], «все прочее уступает этой постройке (амфитеатру. – *Ю.П.*), такой великолепной и божественной работы были ее колонны, капители…» [y4], «божественная и несравненная работа (пол. – *Ю.П.*), мощение, достойное божественных ног…» [y6][547].

---

[544] Соколов М.Н. Принцип Рая. М.: Прогресс-Традиция. 2011. С. 158.
[545] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 42.
[546] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[547] Там же. Пер. с итал. Б.М.Соколов.

Какую роль выполняет человек в новом ренессансном саде? Человек становится зрителем и в этом смысле участником ренессансной картины мира, однако в тексте не говорится, что природа острова Кифера – произведение искусства человека-художника, что именно он вносит идеальное в природу, преображает ее искусством. Но его присутствие необходимо. Культура Ренессанса, открытие перспективы в живописи и затем в садовой планировке ставят человека во главу угла. Отныне сад не мыслится отдельно от того, кто его созерцает. Поэтому в культуре Возрождения с садом связана уже затрагиваемая в данном исследовании проблема соотношения жизни деятельной и жизни созерцательной (vita attiva и vita contemplativa). Идеал созерцательной жизни утверждается самой атмосферой острова Кифера. Царство Венеры оказывается безмятежным местом личного досуга, благоприятным, прежде всего, для человека. Полифил называет остров святым местом, сделанным «милосердной природой (всегда благоприятствующей смертным) колыбелью богов, а равно и местом отдыха и услад для блаженных душ» [s6][548]. М.Н.Соколов называет это созерцание «самопознанием-в-наслаждении».

Выше говорилось о конструктивной природе образа Киферы: в геометризме, пронизывающем все пространство острова-сада, в искусном преображении природного пространства выражена установка на конструирование, соответствующая миростроительной идее Возрождения. Второй стороной становится воплощение идеала созерцательной жизни. Иными словами, в образе Киферы утверждается момент синтетического слияния конструктивного и созерцательного.

Путешествие на остров Кифера, будучи частью всего путешествия Полифила во сне, становится важным этапом в интеллектуальном «паломничестве души»[549] героя. Все повествование первой книги можно рассматривать как приготовление к тем четырем главам, которые занимает

[548] Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М.Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 23.10.2013).
[549] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 81.

пребывание героев на острове. Полифил, как отмечает Козлова, «начав свой путь с душевных сомнений и поисков смысла бытия», в итоге здесь находит «пространство, в котором правит абсолютная гармония»[550].

Путешествие на остров Кифера – триумф любви героев, момент их мистического бракосочетания, знаменующий конец душевного борения Полифила – становится также высшим этапом на пути духовного восхождения героя. Слог Ф.Колонны нигде не достигает такой степени образной широты и лингвистической выразительности, как в описании заключительного этапа пути героя. Что касается образа Киферы в целом, то принадлежность его миру сновидения показательна в условиях кризиса раннеренессансного сознания 1490-х годов, когда зарождаются сомнения в жизненной полноте гуманистического идеала. Творческие фантазии итальянских литераторов и художников, преодолев впоследствии трудный слом рубежа веков и оставаясь затем на протяжении всей первой трети XVI века, в Венеции – до 1540-х годов (эпоха Высокого Возрождения в Италии) *«образами мира»* и *проектами,* предназначенными к осуществлению, тем не менее уже несут на себе проявившийся в романе Ф.Колонны отпечаток возвышенной мечты, интеллектуально-поэтической грезы, роднящей их с *утопией,* историческое время которой уже совсем близко.

[550] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 82.

Заключение

Культурная ситуация в Италии конца XV в., в которой появляется роман Ф.Колонны «Гипнеротомахия Полифила», характеризуется многогранностью мысли, порой граничащей с самопротиворечивостью. Таковы были естественные осложнения, связанные с процессом воплощения в реальность идеи свободной универсальной личности. Отсутствие однозначной позиции во взглядах на тот или иной предмет, позитивная многомерность, гармония, синтез[551] теперь становятся инструментами поиска истины.

«Гипнеротомахия» представляет собой *опыт культурного синтеза*, совпадающий с общеэпохальной исторической задачей и самой спецификой Возрождения, достойный в силу этого именоваться «ренессансной моделью мира», и несет на себе отпечаток характерных противоречий своего времени.

Проявлениями кризиса непосредственно деятельной, миростроительной концепции Раннего Возрождения явились дискуссии о преимуществах жизни деятельной (vita attiva) и жизни созерцательной (vita contemplativa), явления так называемой «второй готики» в изобразительном искусстве, перенесение духовного средоточия эпохи в сферу философского дискурса (флорентийский неоплатонизм). Попыткой преодолеть конфликты мироощущения стало обращение к «эзотерическому гуманизму», языку астрологии и алхимии.

Конфликт гуманистического проекта как интеллектуального, общемировоззренческого, литературного и философского движения выразился также в оппозиции *прошлого* и *настоящего* и нашел свое разрешение в их *синтезе*. В языке этот конфликт воплотился в деятельности ранней гильдии гуманистов, выступавших за возрождение классиков (в том числе Данте,

[551] Об этой особенности ренессансного мышления как мышления синтетического говорит Л.М. Баткин. В литературе этот принцип находит свое выражение в форме ренессансного диалога как снятия противостоящих друг другу положений. В целом же синтетичность ренессансного мышления оказывается любым снятием двух противоположных точек зрения. Подробнее: Баткин Л.М. Диалог. Искусство спора // Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М. 1995.

Петрарки, Боккаччо) и продолжавших находиться в ситуации культурного выбора между ученой латынью и просторечьем улицы. Преодолением ее стала интенсивная разработка языка вольгаре, который обязательно обращался к античному образцу как идеалу, от которого необходимо перенять лучшее, не опускаясь до уровня простого копирования. В архитектуре Леоном Баттистой Альберти была выдвинута установка на критическое переосмысление канона античной традиции и на комбинацию древних и новых знаний.

Конфликт традиции и современности, язычества и христианства нашел свое отражение в философии: поиски единой истины требовали союза и примирения различных философских учений, основой которого стал неоплатонизм. В соответствии с природой ренессансного антропоцентризма в средоточии движения к достижению культурного синтеза оказалась концепция всесторонне развитой личности (uomo universale) – идеал, который реализуется во множественности сфер ее самопроявления.

Все это нашло свое отражение в «Гипнеротомахии Полифила». Ф.Колонна оказался необычайно чувствителен к веяниям своей эпохи. Так, в условиях обновления культуры и языка он разрабатывает свой собственный язык – сочетание греческого, латинского, ломбардского с примесью фраз иврита, арабского и халдейского.

Раздумывая над идеалом собственно ренессансного архитектурного мышления, Ф.Колонна, вслед за Альберти, обращается к принципу «сочетания» старого и нового знания. Античная эпоха, которую обнаруживает Полифил во сне, лишена своей историчности, в ней всякий раз присутствуют «следы» других эпох. В эпоху Ренессанса меняется представление о месте и роли архитектора. Теории и предварительному проекту Альберти отводил б*о*льшую роль, хотя все еще разделяет правило воплощения на практике. Мир, который создает Ф.Колонна, уже не знает заповеди «fabrica et rationatio». В этом смысле он, скорее, автор XVII века и встает в один ряд с Кампанеллой и Марино.

Вынесению реальности «за скобки» в романе способствуют условия сна. Во сне размываются границы между личностью и миром, идеальным и реальным,

божественным и человеческим, между искусством и природой. Сон становится пространством, где выражается гуманистический идеал единства телесного и духовного. Идеальный синтез телесности и духовности открывается Полифилу через лирическое (любовь к Полии) и эстетическое (культура и искусство древности, красоты природы) переживания.

Ф.Колонна оказался близок также философам-гуманистам, в особенности философским системам Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы. Вслед за ними широко сочетая в одном тексте интеллектуальные традиции Античности, Средневековья и Возрождения, Ф.Колонна становится поборником идеи единой истины и общечеловеческой мудрости, выступающих результатом всеобъемлющего культурного синтеза и звучащих в романе на разных языках и явленных во многих образах.

Обращение к символу хорошо заметно в образе Полии. Он оборачивается множеством интерпретаций, поскольку напрямую зависит от прочтения имени самого героя. «Полифил» может означать как «любящий Полию», так и «любящий многое». Полагали, что Полия олицетворяет Античность, науку, архитектуру и те учения, современником которых был Ф.Колонна. В образе Полии видели любовь к мудрости, археологии, латинскому языку, философии. Но «многое», которое содержится в имени Полии, включает все вышеперечисленное и исключает всякую конкретность, расширяет семантические границы женского образа до олицетворения бесконечного, воплощением которого становится мир в неисчерпаемом изобилии его открытых созерцанию явлений. Наряду с всеобщим, надмирным, выраженным в образе возлюбленной, нельзя не отметить *личное*, земное в ее образе, ведь Полифил также и «любящий Полию». В образе возлюбленной сплетается божественное и человеческое, общее и единичное, идеальное и реальное. Образ Полии поднимается над своей определенностью, преодолевает границы обычного персонажа, проявляясь везде и в то же время нигде конкретно. Поэтому именно через связь с символическим следует исследовать природу образа Полии.

«Гипнеротомахия» явилась произведением, в котором была впервые изложена ренессансная концепция сада. Идея исключительного места по-своему воплощалась в разные эпохи. Если средневековый сад ассоциировался с небесным раем на земле, то сад ренессансный связывался с идеальным городом, космосом, где человек может достичь высочайшей духовной гармонии[552]. Ренессансный сад также выступает воплощением культурного усилия эпохи представить природу в диалогическом синтезе с искусством. Таким оказывается остров Кифера. Он выстроен по принципу идеального места вне конкретного пространства и времени, и главным в определении его облика оказывается неразрывное единство природы и искусства. Остров открывается перед Полифилом как пространство эстетически оформленной, идеальной естественности. Такую природу воспевает Полифил, в таком виде она наиболее привычна для ренессансного сознания. Образ острова в «Сне Полифила» также обнаруживает в себе черты, сближающие его с *утопией*.

Роман Ф.Колонны представляет собой также первый опыт литературного воссоздания *идеала универсально развитой личности*, ставшего предметом осмысления в трактате «Придворный» Б.Кастильоне и отличительной чертой мастеров Высокого Возрождения. Их современник, Ф.Колонна пытается выстроить личность, вмещающую в себя целый мир знаний и переживаний.

История любви Полифила и его путешествие во сне не могли не отразиться в художественных произведениях следующих эпох. Роман имел хождение в придворных кругах. Б.Кастильоне в своем «Придворном» (1528) утверждает, что знал тех, кто «в письме и в речи о женщине использовали всегда слова Полифила»[553]. Считается, что это первое упоминание о романе со времен его выхода в свет. В своем романе «Гаргантюа и Пантагрюэль»(1533) Ф.Рабле упоминает «Любовное сновидение» Полифила, высоко оценивая обнаруженное его героем знание иероглифов. Мир Полифила близок Телемскому аббатству,

[552] Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011. С. 54.
[553] Castiglione B. Il libro del Cortegiano. A cura di Giulio Preti. Einaudi. Torino. 1965. P. 297.

этой гуманистической утопии, утверждающей идеал гармоничного человека, в котором возможен синтез плоти и духа.

В XVII в. изобильность образов и содержания, метафоричность языка, переполняющие роман Ф.Колонны, найдут свое продолжение в декоративности и «эйфории чувственности» маньеризма. О маньеристском интересе к «Сну Полифила» свидетельствует вышеупомянутая редакция романа Ф.Колонны Франсуа Бероальда де Вервиля (1600), а также его роман «Путешествие удачливых принцев»[554]. Особой симпатией к роману Ф.Колонны пропитана поэма «Адонис» (1623) Джамбаттисты Марино, родоначальника «маринизма» в литературе[555]. Обращение к мифологическим образам богов, единство любовного переживания и восприятия природы – одни из главных характеристик поэмы Мариино. «Он любит густое метафорическое письмо, часто прибегает к аллитерациям, антитезам, адноминации», - характеризует поэтическую манеру Марино Н.И.Голенищев-Кутузов[556]. Образом силы и высоты поэтического слова становится виртуозное пение соловья в знаменитом отрывке[557] из «Адониса». Новая культура, в сущности, имела своей целью бросить вызов присущей Высокому Ренессансу нормативности[558], но не раз получала упреки в философской поверхностности, в использовании лирических отступлений ради самих отступлений, произвольности и гигантизме как показателе «великого произведения».

Претворением маньеристской традиции выступает барочное творчество Бальтасара Грасиана («Карманный Оракул», 1647, 1753-2-е изд.; «Критикон», 1651 - 1-я ч., 1653 - 2-я ч., 1657 – 3-я ч.) в Испании. Оппозиция духовности и чувственности, склонность к излишествам и изобразительности, аллегоризм и

---

[554] Beroalde de Verville, Le Voyage des Princes Fortunez, 1610.

[555] Marino G.B. L'Adone, Roma, 1623. Марино Дж. Адонис. Пер. Е. Солоновича // Европейская поэзия XVII века. Серия «Библиотека Всемирной литературы». – М., 1977.

[556] Голенищев-Кутузов И. Н. Марино и маринисты // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т., 4 Т., 1987. С 52. (Адноминация - игра словами, одинаково звучащими, но имеющими разные значения).

[557] «*Всех грациозней в песне и в полете – / Природы чудо, звонкий соловей. /Какое совершенство в каждой ноте!/ Он как бы учит музыкой своей /Других певцов, у каждого в почете <…> То пауза, то фугам нет преград, / И разный стиль – то низкий, то высокий. Дар подражанья музыканту дан: / Он - флейта, лютня, лира и орган…И кажется подчас – поет не птица, / Не соловей , - но ангел, горний дух / Чарует модуляциями слух.»* // Марино Дж. Указ. соч.

[558] Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. С. 6.

символизм, языковые игры, которые демонстрирует «Гипнеротомахия», станут главными идейными и формальными образующими стиля XVII в.

Большое значение таинственный роман Франческо Колонны имел для литературы романтизма. Тема смерти, пронизывающая весь роман, заимствуется романтиками и становится ключевой в биографической новелле Ш.Нодье «Франциск Колумна» (1844). Любовную драму венецианского монаха Нодье представляет как легенду, которая, как «замкнутое единство смыслов»[559], гармонично входит в биографическое пространство всей новеллы. Любовь Полифила Нодье представляет тайной самого Ф.Колонны, которую он открывает Полии во время их разговора. Единственная беседа становится основой будущего романа. В новелле писателя-романтика история любви содержит в себе тонко уловленное ощущение фатальности чувства героя, неизбежность смертельного финала.

Особый интерес к «Гипнеротомахии» проявляется в XVIII и XIX вв., когда критическая филологическая культура снова вызвала к жизни итальянский памятник. Внимание было сосредоточено на иллюстрациях романа. «Сон Полифила» рассматривался как иконографический источник, подтверждающий присутствие восточных мотивов в культуре Венеции XV века и богатства неренессансных – в первую очередь средневековых - элементов.

Хочется надеяться, что, вливаясь в крепнущую зарубежную и отечественную тенденцию по исследованию и актуализации романа Франческо Колонны, настоящая диссертация, благодаря предложенному в ней целостному, комплексному междисциплинарному культурно-философскому подходу и совокупности поставленных в ней задач, может оказаться существенной новой ступенью в указанном общем процессе.

---

[559] Нодье Ш. Франсис Колумна. Библиографическая новелла. (1844). Пер. стихотворных цитат, за исключением отмеченных в тексте случаев, М.С.Гринберга. Составление, вступительная статья и примечания В.А.Мильчиной. М., «Книга», 1989. URL: http://lib.misto.kiev.ua/INOOLD/NODIE/nodie1_02.txt (дата обращение: 22.11.12).

Список использованной литературы

Издания и переводы романа Ф.Колонны

(в хронологическом порядке)

1. Hypnerotomachia Poliphili. Venice: Aldus, 1499. URL:http://rarebookroom.org/Control/colhyp/index.html (дата обращения: 12.05.2012)
2. La hypnerotomachia di Poliphilo. Cioè pugna d'amore in sogno. Dov' egli mostra che tutte le cose humane non sono altro che sogno. Ristampato di novo et ricorreto con somma diligentia. Venetia: Aldus (in casa de' figliuoli di Aldo), 1545.
3. Hypnerotomachia.The Strife of Love in a Dreame. Trans. R[ichard]. D[allington]. At London, 1592. URL:http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=234595&pageno=2 (дата обращения: 09.01.2013)
4. Le tableau de riches inventions couvertes du voile des feintes amoureuses, qui sont representées dans le Songe de Poliphile, devoilées des ombres du Songe et subtilement exposées par Béroalde de Verville. Paris: Matthieu Guillemot, 1600. - the Jean Martin translation revised by Béroalde de Verville, with an alchemical commentary.URL:http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/consult.asp?numtable=B372615206_4023&numfiche=54&mode=3&offset=0 (дата обращения: 09.01.2013)
5. Hypnerotomachia Poliphili. Ed Giovanni Pozzi and Lucia A. Ciapponi. 2 vols. Padova: Editrice Antenore, 1968. Переиздано с новым вступлением и библиографией в 1980 г.
6. Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998.

URL: http://www.liberliber.it/libri/c/colonna/index.htm (дата обращения: 18.05.2014)

7. Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream / The Entire Text Translated for the First Time in English with an Introduction by Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999.
8. Francesco Colonna: Sueño de Polífilo. Transl. Pilar Pedraza Martinez. Barcelona: El Acantilado. 1999.
9. Francesco Colonna: De droom van Poliphilus (Hypnerotomachia Poliphili). Transl., & comm. Ike Cialona. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep. 2006.
10. Francesco Colonna: Hypnerotomachia Poliphili, Interlinearkommentarfassung, bei Thomas Reiser. Theon Lykos. 2014.
11. Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила [Главы XXI-XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии Б.М. Соколова // Искусствознание 2/2005. М., 2005. С. 414-472.
12. Колонна Ф. Любовное борение во сне Полифила. Перев. с итал. Б.М.Соколова. Предисловие. С. 224-226; [Глава 6.C.d2-d6] С. 226-235. // Искусствознание 3-4/2013. М., 2013.

Источники

(в алфавитном порядке)

13. Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. Т.I. В переводе В.П.Зубова и фрагмент анонимной биографии в переводе Ф.А.Петровского. М., 1935.
14. Апулей. Золотой осел. Метаморфозы в одиннадцати книгах. Пер. с лат. М. Кузьмина. Прим. С. Маркиша. М., Гослитиздат, 1956.
15. Асклепий. Пер. с коптского А.Мома (фрагменты 21-29). Revised edition. San Francisco, 1988. URL: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/nh_asklepiy.shtml (дата обращения 10.08.13).

16. Боккаччо Дж. Амето, или Комедия флорентийских нимф. Пер. прозы Г.Муравьевой. Пер. стихов А.Эппеля. М., Художественная литература, 1972.
17. Боккаччо Дж. Фьяметта. Пер. с итал. М.А.Кузьмина. СПб. 1913.
18. Боккаччо Дж. Декамерон. Пер. с ит. А.Н.Веселовского. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007.
19. Боэций А.М.Т.С. Утешение философией // Боэций А.М.Т.С. Утешение философией и другие трактаты. Пер. с лат. В.И.Уколовой и Н.М.Цейтлина. М., «Наука», 1990.
URL: http://ancientrome.ru/antlitr/boethius/phil01-f.htm (дата обращения: 12.07.2012).
20. Валла Л. О наслаждении. Пер. Н.В.Ревякиной // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и томах. Т. I: Античность, Средние века, Возрождение. М., 1962.
21. Витрувий. Десять книг об архитектуре. Пер. Ф.А.Петровского. Т. 1. Изд-во Всес. Академии архитектуры. (Серия «Классики теории архитектуры»). М., 1936.
22. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ.,нем., польск. К.Богуцкого. К.: Ирис; М.: Алетейа, 1998.
23. Гораполлон. Иероглифика. Книги 1-2. Пер. с др.-греч. А.Г.Алексаняном по изданию Hieroglyphica (translation Philippi). Ed. F. Sbordone. Hori Apollinis hieroglyphica. Naples: Loffredo, 1940. Книга Первая. URL: http://www.egyptology.ru/antiq/Horapollo1.pdf (дата обращения: 10.04.2014); Книга Вторая. URL: http://www.egyptology.ru/antiq/Horapollo2.pdf (дата обращения: 10.04.2014).
24. Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М.Л.Лозинского / Вступ. ст. К. Державина; Ил. Г. Доре; Оф. Е. Ганнушкина.- М.: Правда, 1982.
25. Кампанелла Т. Город Солнца. Пер. с лат. Ф.А.Петровского. 3-е изд. Серия «Предшественники научного социализма». М., 1954.

26. Кастильоне Б. О придворном. Пер. О.Ф.Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев XVI века. – СПб, Алетейя. Серия «Библиотека Ренессансной культуры. 2002. С. 181-247.
27. Макробий. Сатурналии. Пер. с лат. и греч., прим. и словарь В.Т.Звиревича. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного университета, 2009.
28. Макробий. Комментарий на Сон Сципиона (I,3). Пер. с лат. и примечания М.С.Петровой // Интеллектуальные традиции Античности и Средних веков (Исследования и переводы). М.: Кругъ, 2010. С. 229-237.
29. Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека (фрагменты) // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения / Под ред. С.М. Стама. Пер. Н.В. Ревякиной. Саратов, 1988.
30. Марино Дж. Адонис (фрагменты). Пер. Е. Солоновича. Прим. Н.Котрелев // Европейская поэзия XVII века. Серия «Библиотека Всемирной литературы». – М., 1977.
31. Нодье Ш. Франсис Колумна. Библиографическая новелла. (1844). Пер. стихотворных цитат, за исключением отмеченных в тексте случаев, М.С.Гринберга. Составление, вступительная статья и примечания В.А.Мильчиной. М., «Книга», 1989.
URL: http://lib.misto.kiev.ua/INOOLD/NODIE/nodie1_02.txt (дата обращение: 22.11.12).
32. Петрарка Ф. Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры. Пер. с ит. И.Анненского, К.Батюшкова, И.Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011.
33. Пико дела Мирандола Дж. О сущем и едином. Пер. трактата и комментарии к нему осуществлены О.Ф.Кудрявцевым по изд.: Giovanni Pico della Mirandola. De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. Firenze, 1942. P. 386-441. URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000563/ (дата обращения: 07.05.2013)
34. Пико делла Мирандола Дж. Речь о достоинстве человека. Пер. с итал. Л.М.Брагиной // История эстетики. Памятники мировой эстетической

мысли. В 5-и тт. Т.1 Античность, Средние века, Возрождение. М., 1962. С. 506-514.

35. Платон. Сочинения в 3 т. / Под общ. ред. А.Ф.Лосева и В.Ф.Асмуса. – М.: Мысль, 1971-1972.
36. Плиний Старший. Естественная история (Фрагменты) // «Античная география», составитель проф. М.С.Боднарский. М., Государственное издательство географической литературы, 1953.
37. Полициано А. Стансы на турнир. Отрывки. Пер. с ит. Е.Солоновича.// Европейские поэты эпохи Возрождения. М., 1974.
38. Пруденций. Психомахия // Сочинения. Пер. с лат. Р.Л. Шмаракова. – М.: Водолей, 2012.
39. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. Пер. с франц. П.Любимого. М., Художественная литература, 1966.
40. Роман о Розе. Пер. со старофранцузского Н.В.Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. URL: http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose (дата обращения: 14.03.13).
41. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1985.
42. Тертуллиан, Квинт Септимий Флоренс. О душе. Пер. с лат., вступ. ст., коммент. и указатель А.Ю. Братухина. (Серия «Библиотека христианской мысли. Источники»). Спб.: Издательство Олега Абышко, 2004.
43. Тит Лукреций Кар. О природе вещей. Пер. с лат. Ф.А.Петровского. М., Художественная литература, 1983.
44. Цицерон. Оратор. / Пер. и прим. М. Л. Гаспарова // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. / Под ред. М. Л. Гаспарова. М.: Наука, 1972. С.329—384.
45. Castiglione B. Il libro del Cortegiano. A cura di Giulio Preti. Einaudi. Torino. 1965.

46. Ficino M. Opera omnia, Riproduzione in fototipia a cura di M.Sancipriano, con la presentazione di P.O. Kristeller. Bottega d'Erasmo, Torino, 1959.

Справочные издания

(в алфавитном порядке)

47. Гипнеротомахия Полифила. Библиография (издания и переводы, исследовательская литература) URL: http://www.mun.ca/alciato/hypbib.html (дата обращения: 02.09.2013)
48. История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т.Т. 4., 1987.
49. История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Т. I. Средние века. Ответ. ред. тома М.Л.Андреев, Р.И.Хлодовский. Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.
50. История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Том II. Возрождение. Ответ. ред. тома М.Л.Андреев. ИМЛИ РАН, 2007.
51. История французской литературы в 4 ТТ. Т. 1. М.-Л., 1946.
52. Словарь средневековой культуры. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН). Под ред. А. Я. Гуревича. 2003. URL: http://medieval_culture.academic.ru/ (дата обращения: 14.03.2013)
53. Enciclopedia Italiana. 1932 URL: http://www.treccani.it/enciclopedia (дата обращения: 25.05.2013)
54. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: http://plato.stanford.edu (дата обращения: 25.05.2013)
55. Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963.

Исследовательская литература
(в алфавитном порядке)

56. Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М. 1993. С. 312-320.
57. Андреев М.Л. Латинская литература в Италии (VI-XII вв.) и начало письменности на вольгаре // История литературы Италии. В 4 Т. Т.1: Средние века. Ответ. ред. тома М.Л.Андреева, Р.И.Хлодовского. – Москва: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 86-108.
58. Андреев М.Л. Инновация или реставрация: казус Возрождения // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.- филол. Наук РАН. – М.: Собрание; Наука. Т. 1, 2005, с. 84-97.
59. Андреев М.Л. Введение. Первый век Ренессанса // История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Том II. Возрождение. Ответ. ред. М.Л.Андреев. ИМЛИ РАН, 2007.
60. Арнаутова Ю.Е. Сон и сновидение. // Словарь средневековой культуры. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН). Под ред. А. Я. Гуревича. 2003. URL: http://medieval_culture.academic.ru/ (дата обращения: 14.03.2013).
61. Баткин Л.М. Онтология Марсилио Фичино в связи с общей оценкой ренессансного неоплатонизма // Традиции в истории культуры. М., 1978. С. 128-147.
62. Баткин Л.М. К истолкованию итальянского Возрождения: антропология Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы. // Из истории классического искусства Запада. Сборник статей. М. «Искусство», 1980. С. 31-70.
63. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. М.: РГГУ, 1995.
64. Боура С.М. Героическая поэзия. М., Новое литературное обозрение, 2002.

65. Брагина Л.М. Гуманистическая мысль Италии XV в. // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). Под ред. Л.М. Брагиной. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1985. С. 5-36.
66. Веселовский А.Н. Собр. соч. В 5 томах. СПб.: Тип. Имп. Аккад. Наук. 1913. Т.V.
67. Воробьев Г.М. Анджело Полициано в русской историографии // Вече, № 21б СПб, 2000. С. 211-226.
68. Вулих Н.В. Эстетика и поэзия римского сада (Век Августа) // Античная культура и современная наука, М.: Наука, 1985.
69. Гайденко П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой. Изд. 2-е, испр. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
70. Гершензон М.О. Франческо Петрарка. 1304-1374. // Сонеты и канцоны на жизнь и на смерть мадонны Лауры/ Пер. с ит. И. Анненского, К. Батюшкова, И. Брюсова и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 183-198.
71. Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая латинская литература Италии. М., Наука, 1972.
72. Голенищев-Кутузов И. Н. Марино и маринисты // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т., 4 Т., 1987. С. 51-54.
73. Де Санктис Ф. История итальянской литературы [Текст]: пер. с итальянского. Т. 1-2 / Ф. де Санктис; ред. Д.Е.Михальчи; пер. Ю.А.Добровольская. М.: Изда-во иностр. лит. 1963-1964.
74. Доброхотов А.Л. Данте Алигьери. М., «Мысль», 1990.
75. Забабурова Н.В. Средневековый французский «Роман о розе». История и судьба // Роман о Розе. Пер. со старофранцузского Н. В. Забабуровой на основе подстрочника Д. Н. Вальяно. Ростов-на-Дону: ЗАО «Югпродторг», 2001. URL: http://ru.scribd.com/doc/29019941/Roman-de-La-Rose (дата обращения: 14.03.13)

76. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2002.
77. Иванова Ю.В. Возрождение философии. Марсилио Фичино // История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Том II. Возрождение. Ответ. ред. М.Л.Андреев. ИМЛИ РАН, 2007.
78. Импелузо Л. Природа и ее символы. Растения. Цветы. Животные. М., «Омега», 2009.
79. Каганович Б.С. Биографическая справка о А.И.Хоментовской. URL: http://litmap.tvercult.ru/homentovskaja/index.html (дата обращения: 05.09.2012)
80. Кессиди Ф.Х. Этические сочинения Аристотеля. Вводная статья к 4 тому // Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т.4 / Пер. с древнегреч.; общ. ред. А.И.Доватура. М.: Мысль, 1983.
81. Козлова С.И. Итальянский сад эпохи Ренессанса. М., МАКС Пресс, 2011.
82. Лазарев В.Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М., изд. Искусство, 1979.
83. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. Пер. с фр. общ. ред. С.К. Цатуровой. М.: изд. группа «Прогресс», 2001.
84. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Т.8, Кн.1, Глава «Герметизм». М.: Искусство. 1992.
85. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995.
86. Михайлов А.Д. К творческой истории «Фьямметты» и «Фьезоланских нимф» // Giovanni Boccaccio. Elegia di madonna Fiammetta. Il ninfale fiesolano. Джованни Боккаччо. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. Издание подготовили И.Н.Голенищев-Кутузов, А.Д.Михайлов. Серия «Литературные памятники». М., «Наука», 1968.
URL: http://lib.ru/INOOLD/BOKKACHO/bock0_2.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 23.07.2012)

87. Нечаенко Д.А. История литературных сновидений. Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных сновидениях XIX - начала XX вв. М., Университетская книга, 2011.

88. Оссовская М. Рыцарь в Средневековье // Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали, пер. с польск. К.В. Душенко. М., Прогресс, 1987. С. 81-108.

89. Полякова С. Греческая проза I - IV веков.// Поздняя греческая проза. Перев. с древнегреческого под ред. М.Грабарь-Пассек. М.,1961. С. 3-26.

90. Прокофьев Н.И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. М., 1964. Т. 231: Вопросы стиля художественной литературы.

91. Ревзина Ю.Е. Инструментарий проекта. От Альберти до Скамоцци. М.: Памятники исторической мысли, 2003.

92. Рутенбург В.И. Италия и Европа накануне Нового Времени. Л.: Наука, Ленингр. отд. 1974.

93. Руб А. Алхимия и мистицизм: The Hermetic Cabinet. Пер. с англ. А.В.Кондратьева. Иллюстр. М.Дюшана. АСТ, Астрель, 2007.

94. Свидерская М.И. О природе художественного образа в искусстве Боттичелли // Древнерусское искусство. Визнтия. Русь. Западная Европа: искусство и культура. Сб. статей, посвященный 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева. / Отв.ред. Л.И.Лифшиц. Спб, «Дмитрий Буланин», 2002. С. 378-395.

95. Свидерская М.И. Живопись эпохи Возрождения как этап в развитии европейской визуальной культуры// Искусствознание 1/00, 2000. С. 5 – 34.

96. Силюнас В. От маньеризма к барокко: тема сна у Шекспира и Кальдерона // Искусствознание 3-4/2013, М., 2013. С. 62-89.

97. Смирнов А.А. Рыцарская литература (XII-XIII)// История французской литературы. Т. 1. М.-Л., 1946. С. 73-131.

98. Смирнов А.А. Джованни Боккаччо // Джованни Боккаччо. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. Изд. подготовили И.Н.Голенищев-Кутузов, А.Д.Михайлов. Серия «Литературные памятники». М., «Наука», 1968.
99. Соколов Б.М. «Чистосердечный читатель, рассказ о снах Полифила выслушай…»: Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны; URL: http://www.gardenhistory.ru/page.php?pageid=65 (дата обращения: 10.10.2013)
100. Соколов Б.М. Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499). Часть I // Искусствознание 3-4/2013, М., 2013. С. 199-223.
101. Соколов М.Н. Принцип Рая. Главы об иконологии сада, парка и прекрасного вида. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
102. Хлодовский Р.И. У истоков Зрелого Возрождения. Анджело Полициано // Хлодовский Р.И., Андреев М.Л. Итальянская литература Зрелого и Позднего Возрождения. М., 1988. С. 48-70.
103. Хлодовский Р.И. Джованни Боккаччо // История литературы Италии. Ред. коллегия: М.Л.Андреев (главный редактор), Н.И.Балашов, В.Н.Гращенков, А.Д.Михайлов, Е.Ю.Сапрыкина, Р.И.Хлодовский. Т. I. Средние века. Ответ. ред. тома М.Л.Андреев, Р.И.Хлодовский. ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.
104. Чекалов К.А. Алхимия в творчестве Ф. Бероальда де Вервиля// Культурология. – 2000. С. 112-127.
105. Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001.
106. Чекалов К.А. Трансформация ренессансного архитектурного мышления в XVII веке («Город Солнца» Т. Кампанеллы и «Адонис» Дж. Марино) // Пространство и время воображаемой архитектуры. Синтез искусств и рождение стиля. Царицынский научный вестник. Вып. 7 – 8. М., 2005. URL:http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/italiya/chekalov-transformaciya.htm (дата обращения: 10.09.2012)

107. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Университетская книга. 2001.
108. Шевченко В. Картина пространства.
URL: http://www.topos.ru/veer/57/17.htm (дата обращения: 10.08.2013)
109. Шор Р.О. Видения. // Литературная энциклопедия в 11 т. [М.], 1929-1939. Т. 2. Изд. Ком. Акад., 1929.
110. Ярхо Б. И. Средневековые латинские видения // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1989. Вып. 4. С. 18-55.

111. Ariani M. Il sogno filosofico // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. XXXI-LXI.
112. Bandello M. Novelliere // Tutte le opere di Matteo Bandello, a cura di F. Flora, Milano 1934.
113. Battaglia S. La “Pugna d'amore in sogno” // Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno” di Francesco Colonna romano. Roma. 1996. P. 342-348.
114. Battisti E. L'antirinascimento. Milano. Feltrinelli. 1962.
115. Benedetto L.F. Altre fonti dell' «Adone» di G.B. Marino // Giornale storico della letteratura italiana, LVI (1910). P. 121-146.
URL: https://archive.org/stream/giornalestoricod56toriuoft#page/120/mode/2up (дата обращения: 14.05.2014)
116. Biadego G. Intorno al Sogno di Polifilo. Dubbi e ricerche. 1901 // Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Anno accademico 1900-1901 – Tomo LX – Parte seconda. P. 699-714.
117. Borsi S. Polifilo Architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna, 1499. 1995.
118. Bruschi A. F.C. Hypnerotomachia Poliphili // Scritti rinascimentali di architectura a cura di Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Tafuri, Renato Bonelli. 1978. P. 147-172.
119. Caldwell I. - Thomason D. The Rule of Four. Random House Publishing Group. 2004.

120. Calvesi M. Identificato l'autore del «Polifilo». Roma. Europa letteraria, n. 35 (giugno 1965).
121. Calvesi M. Il sogno di Polifilo prenestino. Officinal Edizioni ars fingendi collana diretta da Maurizio Calvesi. 1980.
122. Calvesi M. Sogno di Polifilo Prenestino. Roma, 1983.
123. Calvesi M. Il gaio classicismo. Pinturicchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI // S. Danesi Squarzina, La Casa dei Cavalieri di Rodi, in Roma centro ideale della cultura dell'antico, Roma, 1989. P. 70-100.
124. Calvesi M. Il mito dell'Egitto nel Rinascimento: Pinturicchio, Piero di Cosimo, Giorgione, Francesco Colonna. – Firenze: Giunti, 1988.
125. Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno” di Francesco Colona romano. Roma, 1996.
126. Calvesi M. Venere effimera e Venere perenne II- Francesco Colonna verso la cultura fiorentina (e una troppo maldestra «traduzione») // Storia dell'arte 109/ 2004 (nuova serie 9), CAM Editrice, fondata da Giulio Carlo Argan, diretta da Maurizio Calvesi e Oreste Ferrari. P. 5-93.
127. Carrara E. L'«Hypnerotomachia Poliphili» // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 18-33.
128. Carrara E. Nota Biografica // Carrara E. Sannazaro J. Opere di Jacopo Sannazaro con saggi dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna e der Peregrino di Jacopo Caviceo. Torinese, Italy: Unione Tipografico, 1952. P. 257-259.
129. Casella M. T. - Pozzi G. Francesco Colonna. Biografia e opere (2 voll.) Vol.I: Biografia [M.T.Casella]; Vol.II: Opere [G.Pozzi]. Padova, Editrice Antenore. 1959.
130. Cicogna E.A. Intorno la vita e le opera di Marcantonio Michiel, patrizio veneto della prima meta del secolo XVI: memoria. Venezia: Segreteria del'I. R. Instituto Veneto. 1861.

131. Colonna S. L'Hypnerotomachia e Francesco Colonna romano: L'appellativo di «frater» in un document inedito // Storia dell'arte 109 /2004 (nuova serie 9), CAM Editrice, fondata da Giulio Carlo Argan, diretta da Maurizio Calvesi e Oreste Ferrari. P. 93-99.
132. Corti M. Da un convento Veneto a un castello piacentino. L'autore del «Delfilo» non'e F. Colonna // Metodi e fantasmi, Milano, Feltrinelli Editore, 1969. P. 253-262.
133. Croce B. La «Hypnerotomachia Poliphili». Capitolo IV // Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento, III. Bari, Laterza, 1952. P. 42-52.
134. Cruz E. A. Hypnerotomachia Poliphili: Re-discovering Antiquity Through the Dreams of Poliphilus. Victoria: 2006.
135. Dionisotti C. Aldo Manuzio umanista // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi, 1963.
136. Dionisotti C. Gli umanisti e il volgare fra Quatro e Cinquecento. Firenze. Felice le Monnier, 1968.
137. Dionisotti C. Aldo Manuzio. Umanista e editore. Edizioni il Polifilo. Milano, 1995.
138. Donati L. Studio esegetico sul Polifilo // La Bibliofilia LII, Casa Editrice di Leo S. Olschki. Firenze, 1950.
139. Donati L. Di una copia tra le figure del Polifilo (1499) ed altere osservazioni // La Bibliofilia, Casa Editrice di Leo S. Olschki. Firenze, LXIV, 1962.
140. Federici D.V. Memorie trevigiane sulle opera di disegno dal 1100 al 1800, I, Venezia 1803. P. 96-116.
141. Fierz-David L. The Dream of Polifilo. The Soul in Love. Dallas Texas. Spring Publications. 1987 (Первое изд. 1950).
142. Fontanini G. Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni di A.Zeno, II, Venezia, 1753.
143. Gabriele M. Il viaggio dell'anima // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili / A cura di M. Ariani et M. Gabriele. Vol. 1-2. Milano, 1998. Vol. I. P. IX-XXX.
144. Garin E. L'umanesimo italiano. Rome-Bari. 1952.

145. Garin E. Cultura filosofica toscana e veneta nel Quattrocento // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano a cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi. 1963. P. 11-30.
146. Garin E. Il sogno di Polifilo // Calvesi M. La “pugna d'amore in sogno” di Francesco Colonna romano. Roma. 1996. P. 349-351.
147. Gnoli D. Sogno di Polifilo. Firenze. Casa Editrice di Leo S. Olschki. 1900: estr.dalla Bibliofilia, vol. II.
148. Godwin J. Introduction // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. The Strife of Love in a Dream. The Entire Text Translated for the First Time in English with an Introduction by Joscelyn Godwin. New York: Thames and Hudson, 1999. P. VII-XVII.
149. Gombrich E.H. Hypnerotomachiana // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol.14, No.1/2 (1951). P. 119-125. URL: www.jstore.org/stable/750356. (дата обращения: 12.04.2013)
150. Grossato A. Del sogno iniziatico di Polifilo e di alcuni suoi paralleli orientali // Quaderni di Studi Indo-Mediterranei, II, Università degli Studi di Bologna. Edizioni dell'Orso. 2009. P. 227-249.
151. Khomentovskaia A. Felice Feliciano comme l'auteur de l'Hypnerotomachia Poliphili, in: La Bibliofilia, XXXVII, (1935), pp. 154-74, 200-212; XXXVIII (1936), pp. 20-48, 92-102.
152. Kretzulesco-Quaranta E. È Leon Battista Alberti misterioso autore della Hypnerotomachia Poliphili? Nella rivista Politica Romana, Quaderni dell'Associazione di Studi Tradizionali “Senatus”. Roma, N.3, 1996.
153. Lefaivre L. Leon Battista Alberti’s “Hypnerotomachia Poliphili”. Cambridge (Mass.)-London, 1997.
154. Marchese V. Memorie dei più insigni pittori, sciltori e architetti domenicani, I, Firenze, 1854.
155. Matera N. La Hypnerotomachia di Poliphilo. Romanzo allegorico del secolo XV. Saggio storico.1890.

156. Meiss M. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities.1965// Proceeding of the American Philosophical Society . Vol. 110., (No.5 Oct. 1966). P.348-382.
URL:http://www.jstor.org/discover/10.2307/986024?uid=2134&uid=379074263&uid=2&uid=70&uid=3&uid=379074253&uid=60&sid=21102054363837 (дата обращения: 10.03.2013)
157. Morison S. Type of the Hypnerotomachia Poliphili, London, 1925, in Gutenberg Festschrift.
158. Moumtzidou F. 'Topos', Beauty and Desire in Hypnerotomachia Poliphili' (1499).
URL:http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2011/08/Topos_Beauty_and_Desire_in_HP_-_Final_1.pdf (дата обращения: 04.04.2013)
159. Nardi B. La cultura veneziana del Quattrocento. Firenze, Sansoni, 1957.
160. Pelosi O. Influenze e concordanze ficiniane nell'Hypnerotomachia Polihlili. Palladio editrice, Salerno, 1983.
161. Pozzi G. – Ciapponi L.A. La cultura figurativa di Francesco Colonna e l'arte veneta // Umanesimo europeo e umanesimo veneziano. A cura di Vittore Branca. Firenze, Sansomi, 1963. P. 317-336.
162. Parronchi A. Due fonti medioevali per l'Hypnerotomachia // Estratto da «Studi Urbinati», Nuova serie B – N.2-1965. S.T.E.V.URBINO.
163. Pasetti G. Il libro come Labirinto infinito: questioni fondamentali dell'Hypnerotomachia // Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011. URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013)
164. Pasetti G. Indizi e prove: Giovanni Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi nella genesi dell'Hypnerotomachia Poliphili // Pasetti G. Il Sogno di Pico. Enigmi dell'Hypnerotomachia. Il Bottone, 2011.
URL: http://xoomer.virgilio.it/gpasett/h4.htm (дата обращения: 28.04.2013).

165. Perez-Gomez A. Polyphillo or The Dark Forest Revisited. An Erotic Epiphany o Architecture. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts. London, England, 1992.
166. Pozzi G. Francesco Colonna e Aldo Manuzio. Berna, 1962.
167. Schmeiser L. Das Werk des Druckers. Untersuchungen zum Buch Hypnerotomachia Poliphili. Maria Enzersdorf: 2003.
168. Rushforth G.McN. Magister Gregorius de mirabilibus urbis Romae: a new description of Rome in the twelfth century // Journal of Roman Studies 9, 1919. P. 14-58.
169. Serge C. Lingue, stile e società. Milano. 1963.
170. Serge C. “L'«Hypnopaleoneomachia» di Pizzuto” // Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria. Estratto dal numero 3. Anno 1, giugno 1967. Fascicolo 3. P. 241-259.
171. Smith C. Architecture in the Culture of the Early Renaissance Humanism. Oxford University Press. 1992.
172. Stewering R. Architektur und Natur in der Hypnerotomachia Poliphili (Manutius 1499) und die Zuschreibung des Werkes an Niccolò Lelio Cosmico**.** 1996. Kunstgeschichte - Bd.52.
173. Temanza T. Vita di Fra Francesco Colonna, soprannominato Polifilo Architetto // Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani, che fiorirono nel secolo XVI, scritte da Tommaso Temanza, architetto ed ingegnere della Sereniss. Republica di Venezia. Libro primo. Venezia, nella Stamperia di C.Palese, 1778. P. 1-53.
174. Volkmann L. Bilderschriften der Renaissance. Leipzig, 1923.
175. Wilkins E.H. A History of Italian Literature. Cambridge. Mass. 1954.